

А-1169-46  
ТАРТУСКИЙ ГОС. УНИВЕРСИТЕТ



# Σημειωτική

ТРУДЫ ПО  
ЗНАКОВЫМ  
СИСТЕМАМ

13

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOO LI  
**TOIMETISED**

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

**546**

**СЕМИОТИКА КУЛЬТУРЫ**

**ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ**

**XIII**

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED  
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS  
ALUSTATUD 1893. a. VIINIK 546 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

---

# СЕМИОТИКА КУЛЬТУРЫ

**ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ**  
**XIII**

Тарту 1981

Редколлегия: Б. Гаспаров, Б. Егоров, Вяч. Иванов, И. Куль, Ю. Лотман (председатель), Я. Пыльдмяэ, Х. Рятсеп, И. Чернов.

Отв. редактор тома Ю. Лотман.

## СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ТЛИНКИТСКИХ МИФОВ О ВОРОНЕ

Е. М. Мелетинский

Мифологический эпос о Вороне является важнейшим и древнейшим общим компонентом фольклора коренных народностей Камчатки, Чукотки и Аляски, а именно — чукотско-камчатских палеоазиатов (чукчи, коряки, ительмены), северо-западных индейцев (тлинкиты, хайда, цимшиан, квакиютль и др.), атапасков, а также (в меньшей степени) эскимосов как азиатских, так и американских. На азиатской стороне вороньи сказания лучше всего представлены у коряков и ительменов (в особенности героические сказки о приключениях детей Ворона и плутовские мифы-анекдоты о самом Вороне), но самые архаические мотивы (мифы о Вороне-демиурге и культурном герое) лучше сохранились у чукчей, хотя они изолированы в фольклоре чукчей, в целом близком фольклору эскимосов. На американской стороне весьма архаичны вороньи мифы атапасков, также изолированные в фольклоре атапасков и оттесненные более поздними циклами о других культурных героях и мифологических плутах, отчасти общих с алгонкинами. У эйаков, хайда и особенно тлинкитов цикл Ворона достиг наиболее полного развития и по своей полноте сравним с корякско-ительменским. Однако циклизация в корякском фольклоре носит «семейный», а у названных групп индейцев — «биографический» характер, сходен прежде всего уровень развития, самая степень циклизации, степень фокусирования фольклора вокруг Ворона. Не исключено, что ядро мифов о Вороне (вероятно, включавшее мотивы добывания света или огня, пресной воды и начала рыболовства, пребывания Ворона в чреве Кита, происхождения цвета Ворона и некоторых его повадок) было создано более десяти тысяч лет тому назад в Азии общими предками надене — язычных народностей (тлинкитов, хайда, атапасков, эйаков) и северо-восточных палеоазиатов (прежде всего протоительменов), тем этническим компонентом, для которого характерна оппозиция родов (фратрий) ворона и орла (или волка). Такая оппозиция как социальный институт,



хотя бы в реликтовой форме, сохранилась у северо-западных индейцев, атапасков и даже некоторых групп эскимосов, а в плане мифологических классификаций — и у палеоазиатов.

Семантика и структура азиатской версии мифологического эпоса о Вороне (главным образом, на материале коряков) была предметом анализа в наших более ранних штудиях, прежде всего в работе «Структурно-типологический анализ мифов северо-восточных палеоазиатов» (Мелетинский 1975).

В настоящей статье предлагается попытка анализа вороньего цикла тлинкитов — самой богатой версии мифологического эпоса о Вороне. Популярность вороньих мифов у тлинкитов поддерживается делением последних на фратрии Иеля (Ворона) и Канука (отождествленного с Волком или Орлом) и представлением о Иеле как фратриальном или племенном предке. По-видимому, в порядке расщепления этого образа рядом с Иелем часто фигурирует старый человек-ворон с истоков реки Нас-Насшакиель (см.: Вениаминов 1840, стр. 3, 38, 65, Суантон, 1908, стр. 459, Суантон, 1909, стр. 81, Дрюккер, 1955, стр. 138, де-Лагуна, 1972, 1, стр. 867—868). И. Вениаминов (Вениаминов, 1840, стр. 37) характеризует Иеля как божество, творца и демиурга, так же как С. П. Крашенинников ительменского Кухту и Ф. Врангель атапасского Чуляна. Ворон включен в космическую систему: когда он борется с Агишануку («нижняя старуха»), возникают землетрясения. Агишануку (Хайашанак) — сестра громовой птицы по имени Хетл («гул», «эх»). Он улетел на юг, а она через гору ушла под землю, где держится за столб, на котором стоит земля (Вениаминов, 1840, стр. 82—84, Арх. Анатолий, 1906, стр. 89—90, Суантон, 1908, стр. 454). Имеется вариант, согласно которому Иель заставил ее поддерживать землю и устраивать наводнения (Суантон, 1909, стр. 16).

Ворон спасается от потопа, устроенного старым Вороном-дядей, и находит освободившуюся от воды землю (Вениаминов, 1840, стр. 38—44, Эрман, 1870, стр. 304, Краузе, 1885, стр. 254, Лютке, 1835, 1, стр. 189, Суантон, 1909, стр. 3, 8, 19, де Лагуна, 1872, эпизод 1 стр. 844, 848, 856—858, см. Боас, 1916, стр. 621—625). Информант де Лагуны сказал (в несколько «библейском» стиле), что Ворон не отдыхал, пока не создал землю, воду, семена ели и кустарника и все виды рыб (де Лагуна, 1972, эпизод 7, стр. 863). Ворон делает космический столп из кости бобра (Суантон, 1909, стр. 20), делает западный ветер (там же, стр. 19). Людей Ворон творит сначала из камня (а также кости, дерева, земли), а затем — из листьев или травы (этиология короткой жизни, см. Боас, 1895, стр. 319, Суантон, 1909, стр. 18, 81); сделав мужчин, он добывает с острова женщин (де Лагуна, 1972, стр. 863), после Потопа создает различные племена индейцев (Суантон, 1909, стр. 19). Он также делает собаку (там же, стр.

20), раскрашивает птиц, определяя их нынешние цвета (там же, стр. 6).

Ворону, как демиургу и культурному герою, фольклор тлинкитов приписывает добывание света и небесных светил (Вениаминов, 1840, стр. 44—46, Краузе, 1885, стр. 263, Боас, 1895, стр. 311, 313, Эммонс, 1903, стр. 117. Суантон, 1909, стр. 81—82, де Лагуна, 1972, эпизод 6, стр. 853, 856, 862, см. Боас, 1916 Мифы о Вороне, №№ 1—3), огня (Вениаминов, 1840, стр. 50, Краузе, 1885, стр. 263, Боас, 1895, стр. 314, Суантон, 1909, стр. 11, 83, де Лагуна, 1872, стр. 865, см. Боас, 1916, № 8), пресной воды (Вениаминов, 1840, стр. 51, Краузе, 1885, стр. 259—260, Боас, 1895, стр. 313, Суантон, 1904, стр. 4, 83, де Лагуна, 1872, эпизод 10, стр. 652—653, 865, см. Боас, 1916, № 4), регулирование приливов и отливов (Вениаминов, 1840, стр. 53, Боас, 1895, стр. 313, Суантон, 1909, стр. 9, 120, де Лагуна, 1872, эпизод 3, стр. 845, 850, 856, 858, см. Боас, 1916, № 6), «освобождение» лосося и начало рыболовства (Краузе, 1885, стр. 263, Суантон, 1909, стр. 11, 13, 93, 103, де Лагуна, 1872, эпизод 12, стр. 865, 867, Боас, 1916, № 4) или получение лосося от хозяйки лососей (Суантон, 1909, стр. 14, 108, см. Боас, 1916, № 14). Ворон учит людей устраивать праздники, выполнять похоронные и шаманские ритуалы, делать ловушки для рыб, крючки, гарпуны, лодки и т. д. (Суантон, 1909, стр. 82). Ворону приписывается деление на роды после Потопа (де Лагуна, 1972, стр. 453).

В единичных вариантах рассказывается и о том, что Ворон добывает у морских выдр (шаманские звери) корни растений (де Лагуна, 1972, эп. 8, стр. 863), что Иель создает ветры (Суантон, 1916, стр. 19, 65), уничтожает опасных зверей, живших на берегу, и дает людям морскую и лесную пищу (там же, стр. 18), делает снаряд для добывания огня, делает иглы дикобразам из коры желтого кедра (там же, стр. 19), делает москитов из непла убитой росомахи (там же, стр. 90), делает мужские органы, а женские похищает с острова (там же, стр. 20 и 16), создает человеческие расы (там же, стр. 19), учит людей употреблению табака (там же, стр. 39), устанавливает табу (там же, стр. 89), предназначает морским выдрам спасать утопленников, а последним — становиться шаманами (там же, стр. 86). Ворон делает патлач и показывает чудеса во время патлача, организованного противоположной фратрией (Де Лагуна, 1972, стр. 869—870).

В принципе творение в мифах обычно реализуется посредством «изготовления» демиургом, «номинации» (создает объекты, называя их по имени) или «порождения» (как дети родителями) божеством, «испускания», т. е. извлечения из себя (космические объекты суть выделения божества или вынуты из его тела), «превращения» (спонтанно или в силу магического воздействия одни объекты превращаются в другие) и «перемещения» (космические объекты выходят из земли, спускаются с неба

и т. п.). Мифическая мысль чрезвычайно сближает эти предикаты между собой так, что они выступают в виде непрерывной серии с размытыми внутренними границами. (Важным аспектом творения является также космическое упорядочивание, которое осуществляется путем доделывания, переделывания, научения, регулирования).

Однако, когда речь идет о культурном герое, то совершенные им акты творения большей частью имеют характер «добывания», т. е. извлечения природных и культурных объектов не из себя, а откуда-то, где они уже хранятся в готовом виде.

Если мы представим мотивы творения в качестве некоего микросюжета, имеющего ролевую (актантную) структуру с ядром в виде предиката — действия, от которого зависят аргументы — семантические «роли», то перечисленные выше способы будут предикатами, а аргументами-ролями будут «агенса-субъект» (тот или иной бог, демиург, культурный герой), «объект-результат творения» и пациенс в виде «материала» (из которого делается объект) или «источника» (место, материальная оболочка, откуда берется объект) и иногда также в виде хозяина (хранителя), который практически выступает большей частью как контрагент, антагонист героя. Предикат определенным образом соотносится с аргументом: изготовление или превращение предполагают наличие материала, испускание или добывание — источника; испускание производится божеством, духом и т. п., изготовление — демиургом, а добывание — культурным героем. Именно добывание влечет за собой появление дополнительной роли хозяина-хранителя, а последняя обычно вызывает нарративное развертывание с борьбой, соревнованием, испытаниями и т. п. Элементарное нарративное развертывание включает суммирование предикатов, субъектов, объектов, введение «обращенных» мотивов, отрицательный параллелизм, драматизацию, идентификацию, ступенчатость (от средства к цели). Даже космическое упорядочивание иногда уподобляется «добыванию» в виде вымогательства у хозяина (см., напр., ниже миф о регулировании прибора) или борьбы с контрагентами как персонификацией сил хаоса. Нам очень важно отметить, что добывание может не только реализовать творение. Мотив добывания в волшебных сказках может развертываться как добывание невесты или чудесных предметов, в плутовских анекдотах и сказках о животных-трикстерах, как трюки по добыванию добычи-пищи и т. д.

Ворон, особенно тлинкитский Йель, как раз является классическим культурным героем — трикстером, добытчиком по преимуществу. В мифах творения он добывает основные природные и культурные объекты, участвует в космическом упорядочении, а в мифологических анекдотах он, в качестве обжоры-трикстера добывает пищу, обманывая своих жертв и своих соперников. В результате жанровой недифференцированности или обратного



воздействия рассказов о Вороне-трикстере на цикл культурного героя, обманные плутовские трюки очень часто становятся средством добывания и мифических объектов. Природные и культурные объекты большей частью добываются, т. е. извлекаются, похищаются, отнимаются у первоначального хранителя, который их держит в отдалении, часто на острове в океане. Хранителем является хозяин (реже — хозяйка) света, огня, воды, прибоа, рыбы и т. д. Имеется тенденция связывать с водной стихией не только хозяина пресной воды или морского прибоа, но и других хозяев: рыба и огонь — на острове, окруженном водой; старый вождь с истоков Насс — муж хозяйки морского прибоа и умеет порождать потоп, Канук — не только владеет колодцем с пресной водой, но умеет вызывать дождь и туман. Походя стоит отметить, что приливы/отливы имеют отношение к луне, а старый Ворон — вождь с истоков Насс иногда отождествляется с Месяцем (Луной). Хозяин-хранитель мыслится либо представителем противоположной фратрии (Канук), либо — старшим представителем своего материнского рода (старый вождь с истоков Насс), т. е. за этим стоит идея межфратриального обмена или родового наследства (в фольклоре палеоазиатов и эскимосов встречается оппозиция двух Воронов, например, злого/доброго, морского/сухопутного, сына/отца и т. п., или оппозиция Ворона/орла, но она не связывается с «хозяевами»).

Сюжет добывания Вороном света имеет почти универсальное распространение, но в американской версии, в отличие от азиатской, он не просто похищает мячи, в которые заключены Солнце, Луна и звезды, но предварительно превращается в хвоинку, проглочен дочерью старого вождя и вторично рождается в качестве ее ребенка; у любящего деда он добывается получения мячей для игры благодаря истощному плачу. Характерная (и, в сущности, второстепенная) деталь тлинкитской версии (в отличие от атапасков и др.) — наличие подозрений и предосторожностей: двое слуг старого вождя с истоков Насс (их имена свидетельствуют о способности к пророчеству) следят, чтобы в воде не было хвои, листьев. Другая деталь — дочь вождя рождает ребенка — Ворона на постели из мха; глаза ребенка напоминают глаза Ворона. Текст мифа тлинкитов включает магическую песню Ворона о дневном свете, которая известна всем «Вороньим» родам (де Лагуна, 1972, стр. 855). Сюжет добывания света у тлинкитов часто завершается следующим эпизодом. Иель приносит мячи (мешки) со светилами во тьме к рыбакам, которых безуспешно просит накормить его рыбой или переправить по воде. Он открывает свет, и напуганные рыбаки разбегаются, превращаясь в животных, чьи шкуры носили. Добывание света (объект) есть его добывание, т. е. извлечение (предикат) Вороном (агенса-субъект) из жилища (источник) Старого Ворона с истоков Насс (хозяин-контрагент). Добывание затем

имплицитно перемещение света на небо в порядке завершения их творения. Добывание и перемещение есть сумма предикатов и сумма мотивов творения. Само добывание осуществляется как отчуждение, а отчуждение как похищение у хранителя, а похищение облегчается предварительно проделанным трюком, требующим как магического (шаманского) дара, так и хитрости. Так возникает в нарративе некая иерархическая семантическая структура (схема 1).

К теме происхождения света .близка тема происхождения

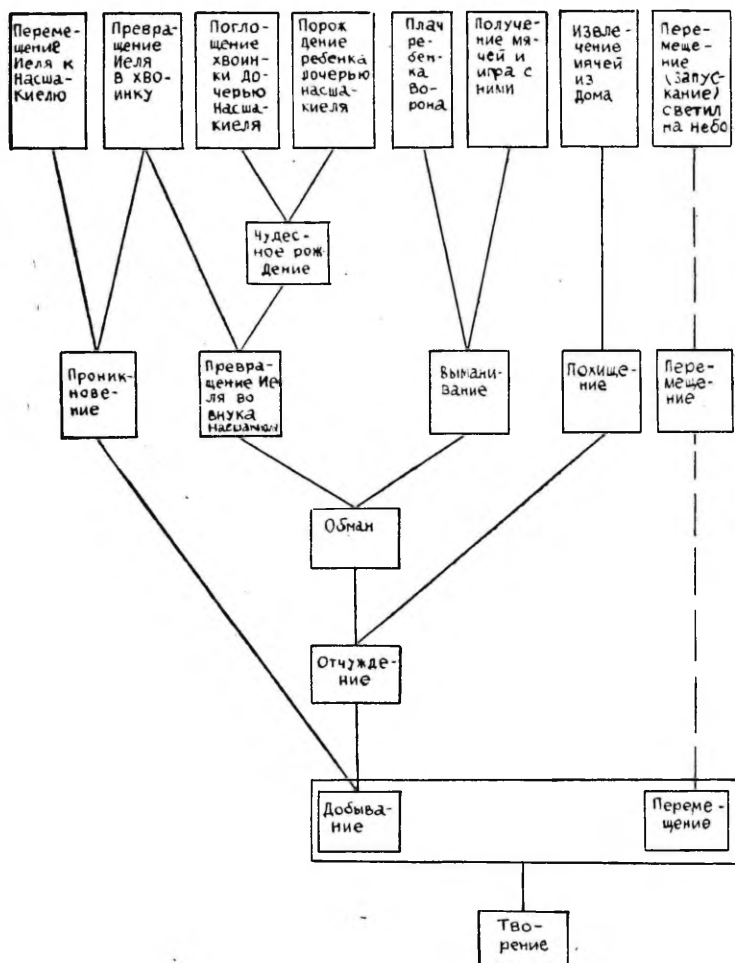


Схема 1

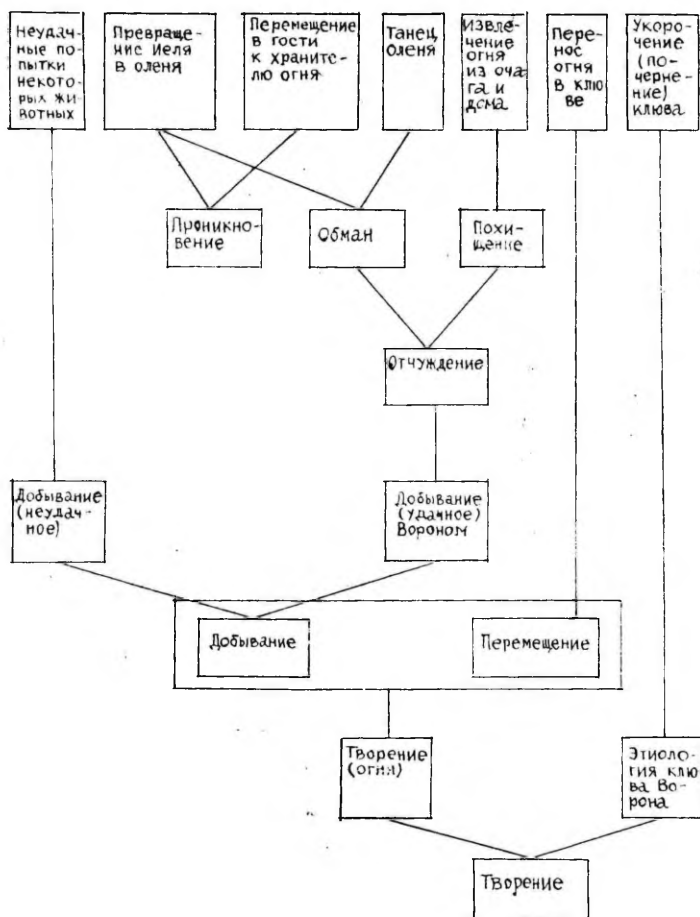
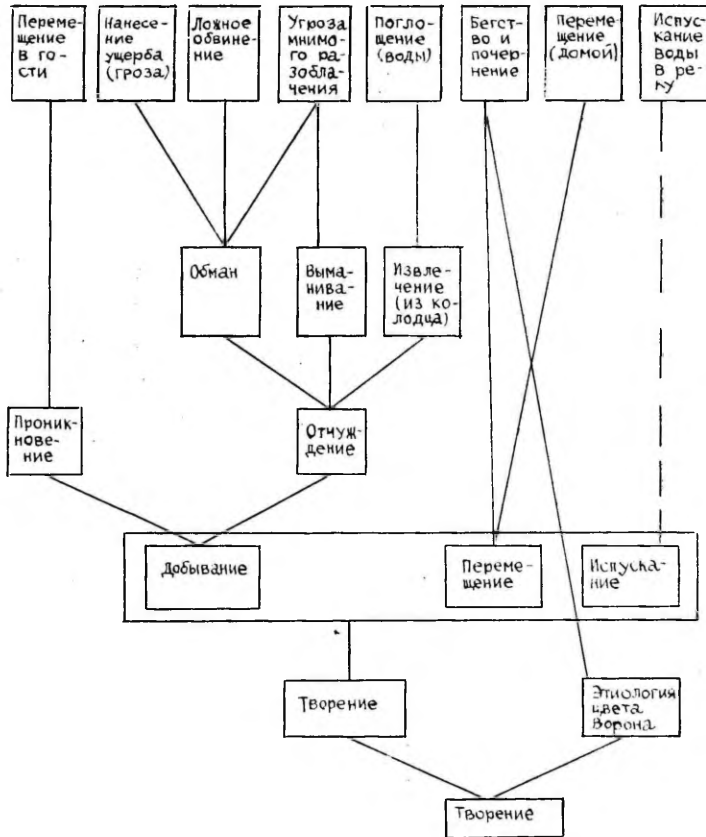


Схема 2

земного огня. Возможно, они генетически даже совпадают, имея в виду представление о солнечном свете как небесном огне. У северо-восточных палеоазиатов, эскимосов и большинства атапасков известна только тема небесного света, а у индейцев южнее Аляски преобладает тема земного огня. У тлинкитов бытуют оба сюжета, да еще упоминается об изобретении Вороном снаряда для добывания огня (метонимическая замена добывания самого огня). О происхождении огня рассказывается, что огонь находился на острове во владении снежной совы или другого хранителя. Ворон его замечает и либо сам его похищает, а затем прячет в ствол кедра, сжигая при этом клюв (который становится черным или коротким), либо посылает различных животных; похищение удаётся ястребу или оленю. Распростра-

Схема 3

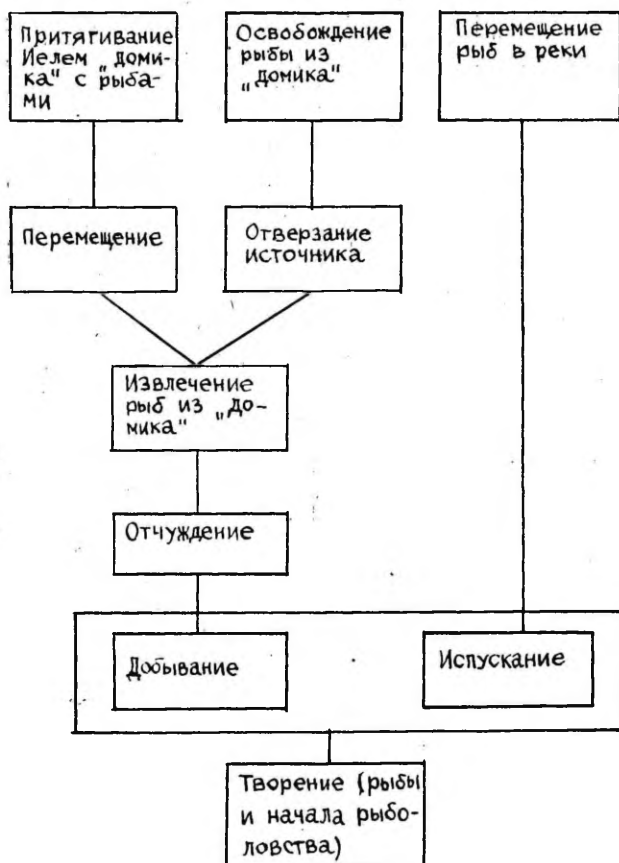


нен вариант, в котором огонь добывает Ворон (Иель), приняв вид оленя (схема 2).

Вода, как указывалось, в тлинкитском мифе добывается у Канука, хранящего ее в колодце (большой частью Иель старается усыпить Канука своими рассказами, а затем пачкает постель, обвиняя в этом Канука и в виде компенсации выпивает пресную воду, которую затем выплевывает, образуя реки. В некоторых вариантах, улетая через дымовое отверстие, приобретает черный цвет; на азиатской стороне в версии коряков Ворон получает воду у краба или нерпы, отдав ему сестер в жены) (схема 3).

История освобождения рыбы, становящейся доступной для рыболовства — один из важнейших мифов тлинкитов (в разных вариантах эта тема разрабатывается всеми индейцами Аляски). Основная тлинкитская версия сводится к добыванию рыб, за-

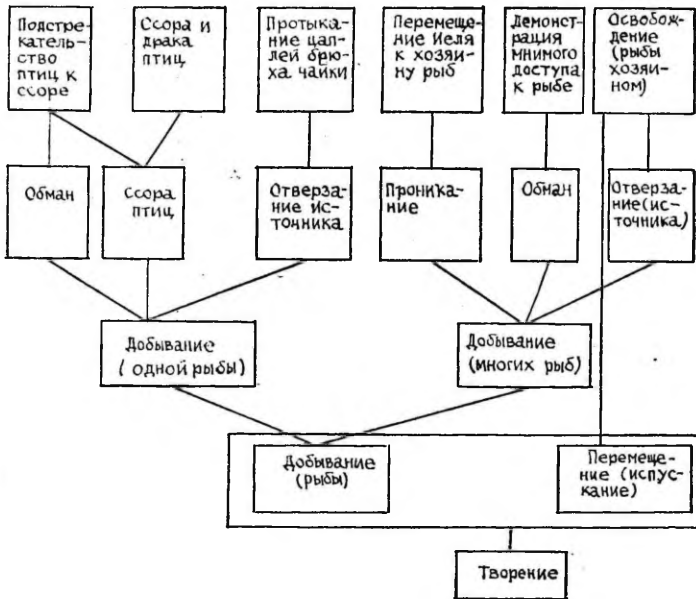
Схема 4



ключенных в особом «коррале», «ковчеге», сетях, доме посреди моря (хозяин лососей — изредка старый вождь с истоков Насс). Иель изготавливает сначала магический прут (камыш со щупальцами осьминога) или получает его от чудовища, на дочери которого женится; этим гарпуном, произнося заклинание, Иель притягивает «корраль» к берегу и выпускает рыб в реки (схема 4).

В другой тлинкитской версии Ворон обманывает хозяина сельди или лосося, делая вид, что все равно может добыть рыбу и что ограждать рыбу бесполезно. Для этого он использует одну рыбешку, отнятую хитростью у чайки, для чего он предварительно ссорит чайку с другой птицей (цаплей или кормораном). Сюжет в целом построен по принципу синекдохи, так как добыва-

Схема 5



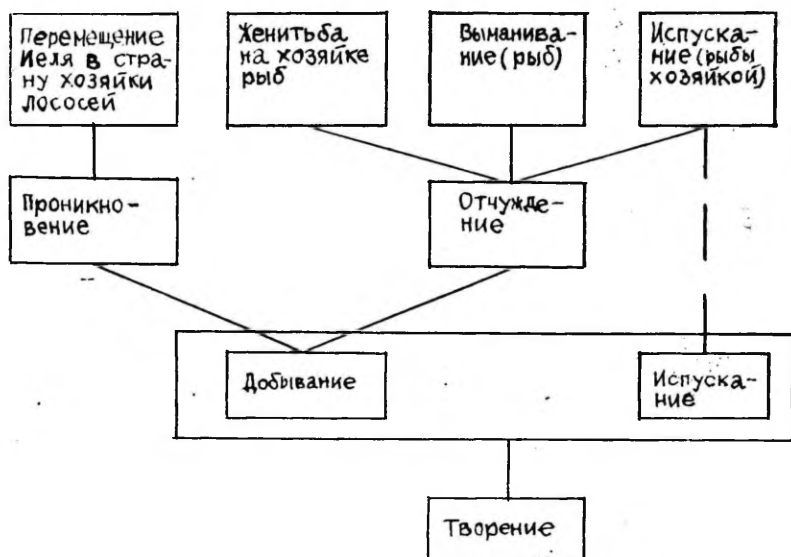
ние части служит средством добывания целого (что соответствует отождествлению части и целого мифической мыслью).

Наконец, существует версия добывания лосося посредством женитьбы Иеля на дочери Тумана, хозяина лососей. Когда она моет руки, то вокруг рук оказывается масса лососей. Нарушив табу, Ворон теряет чудесную жену (см. сюжет № 400 по системе Аарне-Томсона. Рассказ о любовной связи Ворона с женщиной-лососем знает и фольклор коряков — схема 6).

В рассказе об установлении регулярного прилива и отлива (неизвестном палеоазиатам, эскимосам и атапаскам) Иель вынуждает хозяйку, реже хозяина прибоа (в единичном варианте — Канука) увеличить длительность отливов, чтобы обеспечить возможность собирания «морской пищи». Ворон, с трудом собрав морских ежей или сделав только вид, что собрал их, добирается в жилище хозяйки на торфяном болоте в скале и там колет хозяйку (ежами или просто хвойными иглами), а также жмет к огню, якобы, чтоб согреться после морской пищи. Хозяйка пугается и, кроме того, верит, что прилив не препятствие для Ворона (ср. аналогичный трюк в истории добывания рыбы — охрана рыбы, якобы, бесполезна) и выполняет требования Иеля. Тема космического регулирования здесь разворачивается по модели «добывания» (схема 7).



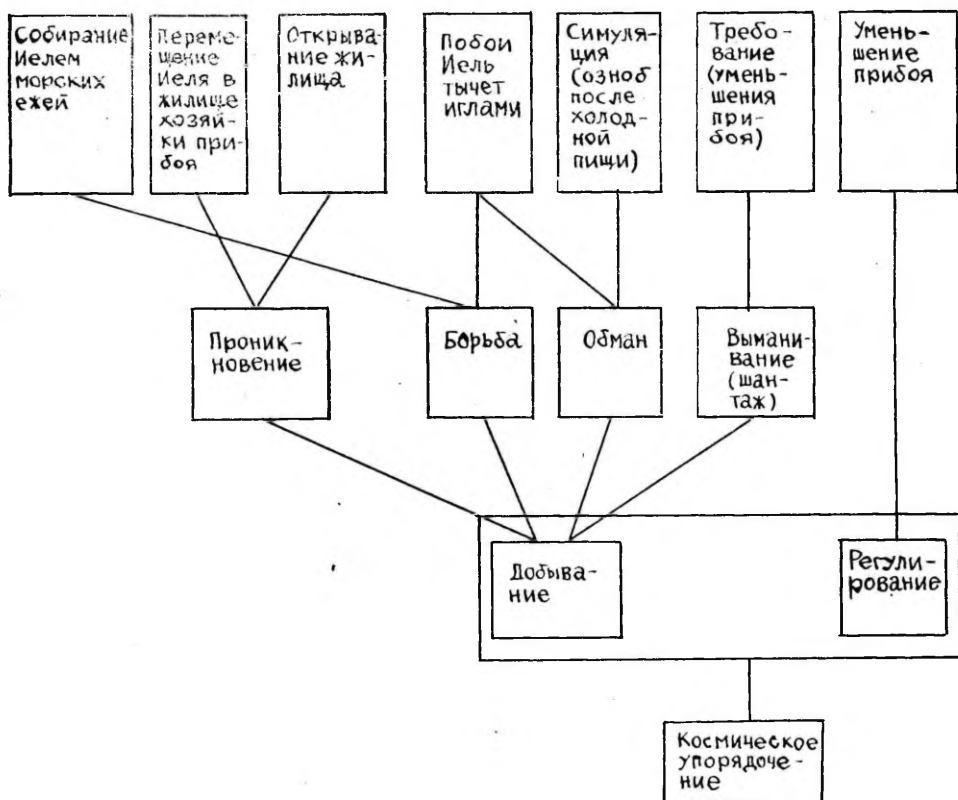
Схема 6



Над серией подобных мифов, имеющих варианты или хотя бы типологические параллели у других народностей приполярной зоны, возвышается центральный тлинкитский героический миф о происхождении и первых подвигах Иеля (библиография источников указана выше). Сюжет этот, безусловно, является тлинкитским новообразованием в результате биографической циклизации и формирования собственно героического мифа-сказки на базе мифов творения, мифов о культурных деяниях Иеля.

Ревнивый старый вождь с истоков реки Насс, т. е. Насшакиель, опасаясь измены жены, во время своих отлучек держит ее в специальном ящике вместе с пестрыми птицами. По этой же причине он убивает всех сыновей своей сестры. Сестра Насшакиеля, по совету незнакомца (человека-касатки или Иеля. Иногда Ворона прямо называют сыном Касатки, что соответствует принятой у тлинкитов межфратриальной экзогамии), делает сыну лук и стрелы, и он становится искусным охотником. Однажды он убивает двух птиц: «небесную» остроклювую (шилоклювка или вальдшнеп) и водоплавающую (утку), в оперении которых можно летать и плавать. С целью мести за братьев Иель вступает в любовную связь с женой дяди, о чем оповещают разлетевшиеся пестрые птицы. Желая известить племянника, Насшакиель дает Иелю трудные задачи: свалить дерево, в котором есть острый обсидиан, взлезть в расщепленный ствол, из которого изготовляется лодка, рыбачить в этой лодке, откуда дядя пытается

Схема 7



выбросить племянника в море. Поскольку юноша остается невредим, Насшакиель устраивает потоп, от которого Иель спасается в шкуре «небесной» птицы (воткнув клюв ее в небесную твердь), а его мать — в шкурке утки. Когда вода начинает спадать, Иель садится на водоросли или холмик (начало земли) и начинает свои странствия и культурные деяния. В версии хайда имеются лишь некоторые отличия (мотив инцеста племянника с теткой навязчиво повторяется в разных поколениях. Знаком инцеста является гром; Ворон более активно участвует в утишении потопа и творении Земли). Но в южной версии (квакиютль) в центре — мотив любовной связи Ворона с небесной девой. И у хайда и у квакиютлей введен эпизод, объясняющий прожорливость Ворона. Рассматриваемый тлинкитский миф в некоторых вариантах сильно сближается с мифом о добывании света, переплетается с ним и, во всяком случае, известный параллелизм

между двумя мифами бросается в глаза: 1) старый вождь не выпускает свет /выпускает потоп; 2) Ворон рождается как сын его дочери/сестры; 3) Ворон проникает к его дочери/жене, не смотря на то, что 4) слуги вождя уничтожают хвоинники/ вождь уничтожает детей сестры и т. д. Укажем на то, что старый ворон с истоков Насс имплицитно является хозяином речного водоема, который он всячески оберегает, а в новом мифе он — возбудитель потопа (в вариантах также муж хозяйки прибора), т. е. тесно связан с водяной стихией.

Сюжет добывания света, по-видимому, стал важнейшим источником нового героического мифа о происхождении Иеля.

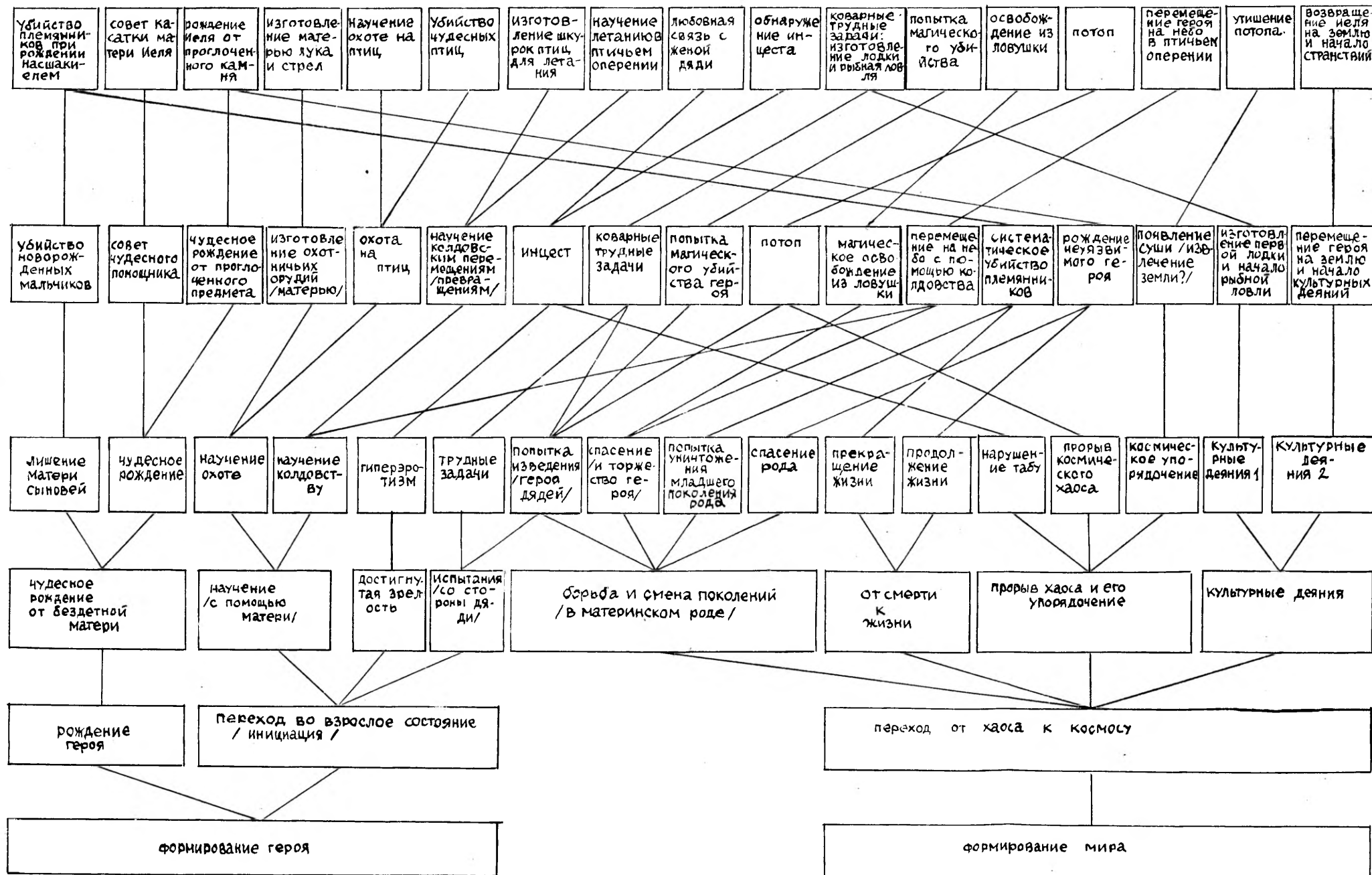
Следует учесть и сюжет регулирования прибора, где имплицитно дана тема космизации хаоса. Мифы о культурных деяниях Иеля повествуют о начале космизации хаоса мира и формировании мира с участием Ворона, а центральный тлинкитский героический миф добавляет сюда, во-первых, новые представления о начале мира не только как о созидании и регулировании, но как об эксплицитно представленной борьбе космоса и хаоса, во-вторых, представление о начале самого героя, его героическом детстве, совпадающем с «детством» мира, и, в-третьих, увязку космического и социального планов посредством отождествления космизации хаоса со сменой и борьбой поколений. Борьба поколений внутри рода подается как борьба героя с дядей по матери. Этот мотив должен быть понят в специфическом тлинкитском социально-историческом контексте: при господстве материнского рода, находящегося в стадии разложения, дядя, особенно вождь, представляет для племянника авторитет племенной власти и родовых установлений, источник материального и «магического» наследства, но одновременно и источник авторитарного насилия, патрон в трудных посвященных испытаниях, а племянник для дяди — ближайший наследник, который его сменит и получит его имущество в ущерб сыновьям. Заметим, что амбивалентные отношения поколений у индейских племен, у которых господствует отцовский род, представлены в мифах как отношения отца и сына. На поверхностном уровне весь сюжет представляет собой историю вражды дяди/племянника как серии действий-противодействий. Противодействия имеют характер либо восстановления ущерба (чудесное рождение неуязвимого Иеля в ответ на истребление его братьев; утишение потопа), либо спасения от гибели (спасение Иеля после каждой попытки его извести, включая потоп), либо мести (уничтожение племянников влечет инцест Иеля с теткой, а инцест, в свою очередь, влечет в качестве мести потоп). Одно действие большей частью вызывает две фазы противодействия: истребление племянников влечет рождение Иеля (ликвидация ущерба) и инцест (мечь), а инцест влечет трудные задачи и потоп, потоп влечет спасение героя и восстановление ущерба.

За пределами упомянутых мотивов действия-противодействия, остаются вспомогательные звенья, облегчающие противодействие: отлет пестрых птиц как информация об инцесте и обучение охоте, а также летанию в птичьих шкурах как приобретение чудесного средства спасения от потопа. Повествование в целом как бы делится на две части: 1) рождение и формирование чудесного мстителя и 2) его победоносная борьба с дядей — убийцей его ранее родившихся братьев. Мать, помогающая герою в первой части, противостоит дяде, преследующему героя, — во второй. Инцест (отделяющий первую часть от второй) и потоп — кульминационные пункты в этой истории преследования и мести. Однако на глубинном уровне преследование племянника не сводится к мести и, по-видимому, символизирует ритуальные посвятельные испытания (инициация), обнаруживая тем самым известную амбивалентность. Если негативный аспект инициации целиком связывается с дядей, то позитивный (обучение охоте и колдовским превращениям) — с матерью. Собственно научение под эгидой матери здесь формально происходит до начала ритуальных испытаний, для проведения которых юноша переходит под власть мужчин, но в реальной жизни мужчины руководят и тем и другим, причем, как правило, в рамках инициации. Приобретение шаманского искусства превращения (не говоря уже об инцесте) должно быть теоретически венцом испытаний. Инициация подразумевает символику временной смерти и нового рождения в высшем статусе полноправного и полезного члена социума, т. е. известную непрерывность жизни личности и рода. Здесь же забота о продолжении рода (рождение сыновей, в том числе неуязвимого Иеля) и о «новом рождении» Иеля осуществляется матерью, а стремление прекратить род (истребление племянников) и использовать инициацию Иеля не для «временной смерти» (чреватой жизнью), а для его уничтожения, владеет дядей.

Инцест в контексте инициационных мифов является крайним выражением достигнутой зрелости и героической исключительности. Вместе с тем инцест (настоящий семантический «шарнир» в нашем сюжете!) есть и нарушение табу, и тем самым проявление социального хаоса, который (в силу внутренней связи и даже тождества социума и космоса) сам по себе непосредственно (а не через мотив мести, как на поверхностном уровне) имплицитно и космический хаос в виде потопа.

Глубинный семантический уровень в анализируемом сюжете имеет два плана: социальный, только что рассмотренный, и космический. В космическом плане борьба Иеля с Насшакиелем, утишение потопа (водяного хаоса; ср. общее представление о воде, как стихии хаоса, связь старого вождя с водой), появление суши и начало странствий Ворона есть история космизации хаоса. Даже «трудные задачи», с помощью которых старый

Тликинский героический миф (общая схема)



Ворон пытается известить молодого и которые в социальном плане глубинного уровня мы трактовали как ритуальные испытания, могут быть поняты (в космическом плане) в качестве культурных деяний по созданию первой лодки и началу рыболовства.

По линии персонажей весь сюжет опирается на конфликт Иеля и Насшакиеля, моделирующих соответственно непрерывность жизни, космос и созидание, младшее поколение/прекращение жизни, хаос и разрушение, старшее поколение, власть. Отождествление хаоса/космоса со сменой поколений встречаем во многих мифологических системах (яркие примеры дают вавилонская и греческая).

Центральный тлинкитский вороний миф, осмысливший процесс творения как борьбу хаоса и космоса, смену поколений и формирование личности культурного героя, не просто стоит в ряду ранее рассмотренных мифов, но дает им раму и общий смысл. Мы могли заметить, что в большинстве случаев Ворон подготавливает свои культурные деяния посредством плутовских, обманных трюков.

В одном из тлинкитских вариантов (Суантон, 1909, стр. 17), а также в версии хайда и цимшиан, история с потопом кончилась эпизодом, объяснявшим происхождение прожорливости Ворона (съел белые пятна с пальцев, коросту с кости и др.). Этот эпизод служил введением к серии издавна бытовавших мифологических рассказов о Вороне — трикстере, который пытается перехитрить других людей-зверей и удовлетворить свое обжорство.

Различия между мифами о Вороне-творце и мифологическими анекдотами (близкими сказкам о животных) о Вороне-плуте идут по разным линиям: низкое вместо высокого (в пародийном или «карнавальном» плане), комическое вместо серьезного, индивидуальное вместо коллективного, перераспределение добычи вместо первичного творения элементов космоса и т. д.

Среди рассказов о Вороне-трикстере заслуживают быть отмеченными следующие:

Иель выманивает на сушу (посредством разрисованного или «говорящего» камня) лосося, убивает его и съедает (Краузе, 1885, стр. 264, Суантон 1909, стр. 5, 18, де Лагуна 1972, стр. 847, 867, Боас 1916 № 19). Иель убивает оленя, подстрекая его пройти через мнимый мост, который неизбежно должен провалиться; съедает свою жертву (Суантон, 1909, стр. 9, 107, Боас 1916, № 35).

Иель проникает в тело Кита и убивает его изнутри, предвзательно добившись, чтоб Кит выбросился на берег; отпугивает людей и сам ест сало Кита (Боас, 1895, стр. 315—316; Суантон, 1909, стр. 12—13; де Лагуна, 1972, эпизод 5, стр. 845, 850, 859; Боас, 1916, № 27—28).

Иель приглашает тюленя, обмазывает его смолой и ослеп-



ляет, а затем убивает и съедает (Суантон, 1909, стр. 107; Боас, 1916, № 39).

Иель убивает и съедает медведя, вынудив его проглотить горячие камни или уговорив его отрезать свои половые органы в качестве рыболовной наживки. Он вырывает язык Корморана (также использует для наживки), чтоб Корморан не мог рассказать об убийстве медведя (Краузе, 1885, стр. 265—66, Боас, 1895, стр. 317; Суантон, стр. 7; ср. де Лагуна, эпизод 15, стр. 868, 869; Боас, 1916, № 21—22).

Иель убивает медведя, понудив птицу Крапивника проникнуть к нему в задний проход (Суантон, 1909, стр. 17; Боас, 1916, № 46. У других северо-западных индейцев этот мотив не связан с Вороном).

Иель убивает маленькую птичку, заставив ее показаться на дневной свет, которого она не переносит (Краузе, 1885, стр. 265, Боас, 1916, № 23; ср. мотив убийства рыб или превращения рыбаков в морских животных таким же способом).

Иель хитростью отнимает тюленьё сало у мальчишек, которые им играют (Суантон, 1909, стр. 5, 92; Боас, 1916, № 26).

Ворон и орел ловят рыбу на берегу, Ворону достается мелкая, а орлу крупная, но Ворон ее похищает (Суантон, 1909, стр. 17, 121 и Боас, 1916, № 30).

Ворон отсылает своего партнера (племянника) за топливом и т. п., а сам съедает добычу; тот его бросает в сажу (черный цвет) (Краузе, 1885, стр. 265).

Иель меняет свой пол и в виде женщины выходит замуж за вождя касаток (или тюленей), затем крадет его запасы пищи, убивает «мужа» острой палкой, требует, чтоб его похоронили далеко за селением, и, наконец, его съедает (Боас, 1895, стр. 319; Суантон, 1909, стр. 14; де Лагуна, эпизод 18, 637; ср. Боас, 1916, № 31).

Иель попадает в селение духов (теней, эхо) и пытается похитить запасы провизии, которые там обнаруживает. Его бьют (де Лагуна, эпизод 2, стр. 849; ср. Боас, 1916, № 34). Иель пытается съесть наживку на удочке рыбака, но тот выдергивает удочку вместе с носом (клювом) Ворона. Ворону приходится сделать себе из смолы искусственный нос и затем хитростью (пугая индейцев приходом врагов или просто отвлекая их внимание) вернуть себе свой настоящий клюв (Боас, 1895, стр. 314; Суантон, 1909, стр. 8, 84; де Лагуна, эпизод 17, стр. 871, 872, ср. Боас, 1916, № 24).

Иель ворует рыбу, и индейцы отбирают его второй желудок, используют как мяч. Поэтому у Ворона отсутствует второй желудок (Суантон, 1909, стр. 14; ср. Боас, 1916, № 38). Иель ворует сало у партнеров и за это брошен в море в ящике, но уговаривает связать его перед этим не веревкой, а соломой и таким образом освобождается, вылезает в дырку (Суантон, 1909, стр.

12, 17, 121; де Лагуна, эпизод 4, стр. 846, 851, ср. Боас, 1916, № 48).

Иель делает себе из ягод раба и отправляется с ним в гости к вождю. Но раб устраивает так, что съедает угощение Иеля. Иель притворяется мертвым, чтоб тайно съесть запасы пищи, но раб похищает эти запасы. Иель убивает раба (Боас, 1895, стр. 314—315; де Лагуна, эпизод 16; ср. Боас, 1916, № 29).

Иель женится на гусыне, летит с гусями, но ему не нравится их пища, и он убивает гуся, гуси его бьют (Суантон, 1909, стр. 117).

Во всех этих рассказах Ворон либо отнимает пищу у других существ (в царстве теней или касаток, у орла или маленькой птички, у мальчиков), либо утаивает провизию для себя, обделяя хитростью других (отсылает племянника, отпугивает людей от туши кита и т. д.), либо убивает и съедает свою жертву, иногда вчерашнего партнера, для чего прибегает к хитрости и обману: заманивает на берег лосося или кита, заставляет прыгнуть в пропасть оленя, уговаривает медведя отрезать часть своего тела и т. д. и т. п.

Как и в анекдотах о Вороне и других племен, Иель иногда попадает впросак: попадает на крючок и теряет клюв, обманут «рабом» — еще более ловким трикстером, побит гусями или в стране духов и т. д.

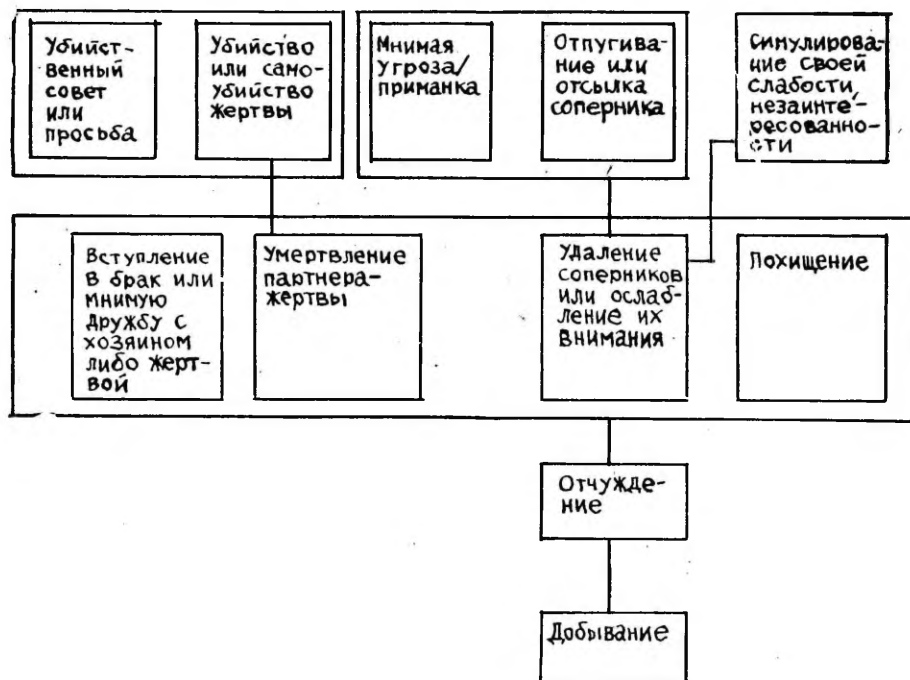
Целый ряд мотивов (потеря и возвращение клюва, история с Китом, попытка полакомиться приманкой для рыб, притворная смерть, отсылка партнера подальше от добычи, отпугивание от добычи вестью о приходе врагов, выманивание лосося, убийство оленя) общие с атапасками, но мотивы иначе аранжированы, входят в другие комбинации при объединении в сюжеты; например, мотив потери и возвращения клюва там часто сопряжен с женитьбой. Мотив женитьбы на гусыне не связан с созданием земли; не исключено, что он навеян фольклором атапасков.

Перемена пола и выход замуж как средство добывания пищи, притворная смерть, изготовление «слуги», глотание крючка и некоторые другие моменты являются общими с коряками и ительменами; там тоже отделение и возвращение частей тела Ворона, но добровольное, а не вынужденное.

Дадим обобщенную схему «плутовских» мотивов тлинкитского Ворона, в которых «добывание» не имеет прямого отношения к творению (хотя спорадически включает некоторые этиологические мотивы), а является добыванием добычи (пищи), за которой следует ее поедание, конечно, в том случае, если добывание было удачным.

Похищением и поеданием похищенного завершается почти каждый из мифологических анекдотов. Очень редко, однако, дело сводится только к похищению (исключение: похищение наживки из-под носа у орла, попытка похищения наживки у

Схема 9



рыбаков). Похищение облегчается и подготавливается разными способами. Отвлечение внимания путем симуляции своей слабости, пассивности и т. п.: Ворон притворяется больным или мертвым. Отвлечение внимания путем симуляции своей незаинтересованности, с выдвиганием мнимой цели: Ворон провоцирует мальчишек на перебрасывание сала в порядке игры, чтоб затем его схватить. Отсылка соперников с мнимой целью: Ворон посылает племянника за топливом или приправой, чтоб самому полакомиться добычей. Отпугивание соперников мнимой угрозой: Ворон сообщает о появлении мнимых врагов, чтоб остаться наедине с тушей кита. Убийственные советы или просьбы: приглашение тюленя в гости, предложение киту или тюленю выйти на берег, а оленю пройти по мнимому мосту, совет птичке-рыболову дожидаться утра со смертельным для нее светом, совет медведю сделать наживку из частей своего тела и т. д.

Дружба и имитация коллективной рыбной ловли — с медведем, маленькой птичкой и др.

Вступление в свойство: брак с вождем касаток, с дочерью богача, с хозяевами рыб и т. д.

Проделки Иеля иногда включают «карнавальное» инвертирование разного рода: охота с мнимой переменной ролей (Ворон как бы проглочен китом, похищает наживку в позиции «рыбы» или нарочно попадает в ловушку), выход замуж с переменной пола (ср. в корякском фольклоре перемену пола и полового разделения труда), мнимая смерть и т. д.

Не следует забывать, что, хотя в сознании тлинкитов плутовские и культурные деяния дифференцируются (культурные деяния иногда пересказываются в более строгом порядке, см. Боас, 1916, стр. 582), но в принципе они составляют два неразрывных элемента и две стороны единого мифологического эпоса о Вороне.

### СОКРАЩЕНИЯ

- Боас 1916: F. Boas. Tsimshian Mythology (31 Annual Report of the Bureau of American Ethnology). Washington, 1916 (reprint New York — London, 1970).
- Вениаминов 1840: М. Е. Вениаминов. Записки об островах Уналашкинского отдела I—III. СПб, 1840.
- Краузе 1885: A. Krause. Die Tlinkit-Indianer, Jena, 1885.
- Де Лагуна 1972: F. de Laguna. Under Mount Saint Elias: The History and Culture of Jakutat Tlingit, parts I—III, Washington, 1972.
- Лютке, 1835, I. F. Lütke. Voyage autour du Monde, v. I. Paris, 1835.
- Мелетинский 1975: Е. М. Мелетинский. Структурно-типологический анализ мифов северо-восточных палеоазиатов. Вороний цикл. «Типологические исследования по фольклору». М., 1975, стр. 92—140. Ср.: E. Meletinsky. Typological Analysis of the Paleo-Asiatic Raven Myth. — Acta Ethnographica, vol. XXII, Budapest, 1975, A structural-typological Analysis of Paleo-Asiatic Mythology. — Semiotic and Structuralism Readings from the Soviet Union. N. Y., 1976, pp. 153—183.
- Суантон 1908: J. R. Swanton. Social Condition, Belief and Linguistic Relationship of the tlingit indians (36 Annual Report of the Bureau of American Ethnology). Washington, 1908.
- Суантон 1909 (Tlingit Myths and Texts recorded by J. R. Swanton (38 Bulletin of the Bureau of American Ethnology).
- Эммонс 1903: C. T. Emmons. The Basketry of the Tlingit. New-York 1903.
- Эрман 1870—1871: A. Erman. Ethnographische Wahrnehmungen und Erfahrungen an der Küste des Berings Meeres. «Zeitschrift für Ethnologie», II—III 1870—71.

## САГА И ИСТИНА

А. Я. Гуревич

Отношение к исторической истине в Средние века — актуальная, но сложная проблема. Лишь сравнительно недавно ученые стали изучать ее с должным вниманием, не торопясь объяснять все случаи уклонения от фактов или фальсификации одною лишь тенденциозностью или недобросовестностью авторов соответствующих документов и сочинений. Стали принимать во внимание и другие факторы, которые оказывали немалое давление на средневековых историков и писцов, побуждая их прибегать к весьма своеобразным толкованиям истины. Ментальность средневекового человека занимает среди этих факторов огромное место. Он по-своему видел мир, принимая должное за сущее и игнорируя то, что мешало формированию в его сознании стройной и непротиворечивой схемы. Современные исследователи особо подчеркивают роль религии в этом процессе трансформации живой действительности в стилизованную ее картину, т. е. приноравливания проходящих фактов к надмирной трансцендентной вечной истине. Существенными в различении правды от неправды были вместе с тем интересы коллектива: индивидуальное сознание, как правило, не обладало такой суверенностью, чтобы противопоставить свою особую точку зрения мнению социума, и истинным были склонны счесть то, что отвечало потребностям и идеям группы. Интеграция в группу была столь сильной, что индивид принимал за истинные и отвечающие действительности только те факты и нормы, которые выражали коллективные представления.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Назову лишь несколько исследований: H. Silvestre. Le problème des faux au Moyen Age, «Le Moyen Age», t. 66, n 3, 1960; Die Fälschungen im Mittelalter. Überlegungen zum mittelalterlichen Wahrheitsbegriff, «Historische Zeitschrift», Bd. 197, 1963; K. Schreiner. «Discrimen veri ac falsi». Ansätze und Formen der Kritik in der Heiligen- und Reliquienverehrung des Mittelalters, «Archiv für Kulturgeschichte», 48. Bd., 1966; idem. Zum Wahrheitsverständnis im Heiligen- und Reliquienwesen des Mittelalters, «Saeculum» 17. Bd., H. 1—2, 1966; P. Baudouin de Gaiffier. Mentalité de l'hagio-

Указанная проблема изучается почти без исключения по латинским памятникам Средневековья. Было бы интересно рассмотреть ее и на материале, который в меньшей мере был подконтролен церковной идеологии либо вовсе ее не отражал. В этом отношении немалый интерес представляют исландские саги.

Объективность изображения жизни, людей и событий, в исландских сагах хорошо известна. При сравнении с дидактичной и откровенно тенденциозной литературой Средневековья саги с присущим им стилем повествования кажутся мыслимым пределом сдержанности и беспристрастности. Полнейшее элиминирование авторских суждений; чуждость всякой риторичности, скупость в употреблении украшающих эпитетов; лаконичность речей, в которых герои саги скорее скрывают свои эмоции, нежели выявляют их; «симптоматический» способ демонстрации намерений и настроений героев (посредством сообщения об их поступках, из коих они только и могут стать понятными); обилие литот, — всё это характернейшие черты саговой прозы, самой совершенной во всей средневековой европейской словесности. Близость саги к эпосу, более того, неполная ее выключенность из него, во многом объясняют указанные ее черты. Анонимный и как бы обезличенный автор саги неизменно выступает на ее страницах исключительно в качестве рупора общего мнения коллектива. Собственной точки зрения, отличной от *vox populi*, у него нет. Это общее мнение разделяют и все персонажи саги, даже в тех случаях, когда они антагонистичны один другому; человек, совершивший преступление, судит о нем точно так же, как и его жертва и третьи лица. В области нравственных оценок сага максимально неперсоналистична.

Родовые саги повествуют о событиях, которые действительно происходили в Исландии в IX—XI веках, о реально существовавших исландцах, потомки которых жили в период записи саг (XII—XIII века), и потому всё, о чем в них идет речь, воспринималось средневековой аудиторией в качестве правдивого свидетельства о делах, имевших место несколько поколений тому назад. Присущая многим языкам двойственность термина «история» (события прошлого и рассказ о них) в высшей степени присуща и термину *saga*. «Всякая сага так должна рассказываться, как она происходила», — эта поговорка выражает максимум, которой неуклонно придерживались авторы саг. Отсюда следовало, что рассказ о случившемся может иметь только одну форму — форму, адекватную происшедшему. Подобное понимание

---

graphie médiéval d'après quelques travaux récents, «*Analecta Bollandiana*», t. 86, fasc. 3—4, 1968; A. Meyer. *Religiose Pseudepigraphie als ethisch-psychologisches Problem*, «*Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft*», Bd. 35, 1936.



функции саги препятствовало развитию авторского самосознания; сколь ни велик мог быть на самом деле творческий вклад автора, записывавшего сагу, он, по-видимому, оценивался самим этим автором лишь постольку, поскольку он «прояснял» действительно случившееся, сознательный вымысел исключался.<sup>2</sup>

Возникает вопрос: каковы были критерии истины, которыми руководствовались авторы саг, как формулировалась единая точка зрения коллектива на то, что надлежит считать правильным и достоверным рассказом об исторических событиях? Выбатывалась ли эта концепция вполне стихийно, в процессе устного бытования саги, или же дело обстояло несколько сложнее? Каковы были факторы, формировавшие представление об исторической истине в условиях отсутствия церковного давления?

Нижеследующее представляет собой попытку поиска ответа на этот вопрос. Я пойду путем разрозненных проб — анализа тех немногих древнеисландских текстов, которые, как мне представляется, могли бы пролить свет на проблему истины в сагах.

## 1.

В «Прологе» к «Кругу земному» (Heimskringla), наиболее полному обзору истории норвежских королей, своду королевских саг (он охватывает период, начиная с легендарных времен и вплоть до последней четверти XII века) исландец Снорри Стурлусон, предполагаемый автор этого сочинения, говорит об источниках, которые были им использованы, и о степени их достоверности. В частности, он пишет: «Когда Харальд Прекрасноволосый был конунгом в Норвегии, была заселена Исландия. У конунга Харальда были скальды, и люди еще помнят их песни, а также песни о всех конунгах, которые потом правили Норвегией. То, что говорится в этих песнях, исполнявшихся перед самими правителями или их сыновьями, мы признаем за вполне достоверные свидетельства. Мы признаем за правду все, что говорится в этих песнях об их походах или битвах. Ибо, хотя у скальдов в обычае всего больше хвалить того правителя, перед лицом которого они находятся, ни один скальд не решился бы приписать ему такие деяния, о которых все, кто слушает, да и сам правитель, знают, что это явная ложь и небылицы. Это было бы насмешкой, а не хвалой». Затем Снорри перечисляет старых мудрых людей, от которых он получил многие сведения, включенные им в саги. В конце «Пролога», возвращаясь к поэзии скальдов, автор прибавляет: «А песни скальдов, как мне ка-

---

<sup>2</sup> Подробнее см.: М. И. Стеблин-Каменский. Культура Исландии. Л., 1967; его же. Мир саги. Л., 1971; ср.: А. Я. Гуревич. История и сага. М., 1972; его же. Эдда и сага. М., 1979.

жется, всего меньше искажены, если они правильно сложены и разумно истолкованы».<sup>3</sup>

Снорри стремится включить в свои саги лишь те сведения, которые засвидетельствованы очевидцами и другими достойными доверия людьми, либо упомянуты скальдами, чью поэзию он великолепно знал и высоко ценил (ср. «Младшую Эдду»).

Если я правильно понял смысл этих высказываний, Снорри выдвигает следующие критерии истинности свидетельств скальдов. Во-первых, они исполняли свои песни перед теми, чьи дела они воспевали, а у исландцев, которые пользовались в Европе того времени репутацией народа, питавшего отвращение ко лжи, считалось недопустимым беспардонно, не считаясь с истиной, льстить власть имущему, да еще прямо в глаза. Скальдические песни, обращенные к определенным адресатам, могут быть подразделены на хвалебные и хулительные. К первой категории относится большинство песен, и Снорри в цитированном отрывке имеет в виду именно их. От Снорри, мне кажется, не скрыта известная односторонность панегирической песни как исторического свидетельства («хотя у скальдов в обычае всего больше хвалить того правителя, перед лицом которого они находятся...»), но похвалы, заключенные в песнь, не ложь.

Во-вторых, залогом правдивости скальдической песни служит ее соответствие поэтическим канонам, — так я склонен интерпретировать заключительные слова «Пролога» к «Кругу земному». Очевидно, правдивой можно было считать только ту песнь, которая достаточно искусно сочинена. Что касается слов Снорри о «разумном истолковании» песни, то дело объясняется тем, что кеннинги и хейти, своеобразные метафорические обороты и обозначения, действительно требовали расшифровки и толкования.

Подобно тому как правовая формула имела силу, если ее произносили внятно и не путая выражений, так и истинность поэтического свидетельства скальда была связана с поэтической правильностью, с которой была составлена песнь. По-видимому, Снорри полагает, что нелживость скальдической песни гарантируется поэтическим мастерством ее автора. Достоверность оказывается функцией искусности. В тексте «Круга земного» цитируется огромное количество (до 600) скальдических отрывков. В этом отношении Снорри превосходит других авторов саг о конунгах, более сдержанных в подобном цитировании. Цели, с которыми он приводит висы, видимо, состоят в том, чтобы украсить свое повествование и подтвердить ссылкой на первоисточник то, о чем рассказано в прозе. Вряд ли это две разные цели: красота и правда едины в его представлении. Сообщение, заклю-

---

<sup>3</sup> Snorri Sturluson. Heimskringla, I (Islenzk fornrit, XXVI), Reykjavík, 1941, bis. 5, 7. Перевод М. И. Стеблин-Каменского.

ченное в правильно сочиненную скальдическую вису, тем самым приобретает статус достоверности.

## 2.

В рукописи XIII века «Гнилая кожа» (*Morginskinna*), изложении истории норвежских королей, содержится «прядь» «Об исландце-сказителе», короткий рассказ, входящий в «Сагу о Харальде Хардраде» («Суровом правителе»). Таких «прядей» сохранилось немало, обычно они включаются в большие саги, и особенно много их как раз в «Гнилой коже». Харальд, который провел молодость в боевых походах вдали от родины, в частности, на службе у византийского императора, посетил Русь, страны Средиземноморья, затем стал государем Норвегии.

Содержание «пряди» таково. Однажды ко двору Харальда явился некий молодой исландец, похвалявшийся тем, что знает саги. Король оставил его при себе, приказав ему рассказывать саги дружинникам, когда они его об этом попросят. Юноша завоевал расположение дружинников и получил подарки от них и от самого конунга. Однако с приближением Рождества исландец приуныл, и когда конунг спросил его о причине, признался, что саги у него кончились. Одна осталась, но то была сага о самом Харальде Хардраде, о его заморских похождениях, и он не решается ее рассказывать. Конунг возразил: «Это как раз та сага, которую мне всего больше хочется послушать». Но он велел не приступать к ней до Рождества, а после этого излагать ее небольшими частями, так чтобы ее хватило на все Рождество. О том, понравится она конунгу или нет, сказитель узнает от него только после того, как все будет рассказано.

Молодой исландец приступил к изложению саги, а слушатели после, на пиру, толковали о ней; многие говорили, что рассказывать такую сагу — большая смелость, и высказывали догадки, понравится ли она конунгу. Мнения слушателей о саге разделились, одни говорили, что исландец хорошо рассказывает, другим она нравилась меньше. На тринадцатый вечер сага кончилась, и конунг Харальд спросил исландца, не хочет ли он узнать, как ему понравилась сага. Тот отвечал, что он боится и спрашивать об этом. Конунг сказал: «Она мне очень понравилась. Она ничуть не хуже, чем то, о чем в ней рассказывается (*Mer þiccir allvel ok þvergi verr en eíni ego til*). Конунг поинтересовался, кто научил юношу этой саге. Тот ответил, что в бытность его в Исландии он каждое лето ездил на тинг и каждый раз заучивал часть саги у Халльдора, сына Снорри. Халльдор, сын годи Снорри, персонаж нескольких саг об исландцах, был сподвижником Харальда в его походах на восток и служил под его началом у византийского императора. «Тогда не удивительно, — еказал конунг юноше, — что ты знаешь сагу так хорошо». Он предложил ему

остаться при нем, щедро наградил его, и «большой толк вышел из исландца».<sup>4</sup>

Историками древнеисландской литературы эта «прядь» приводится обычно с целью продемонстрировать небезыңтересный феномен. На народном собрании исландцы, помимо решения судебных тяжб и других общественных дел, слушали саги. В основе рассказа лежит сообщение очевидца и участника событий, и именно такие свидетельства обладали наибольшей ценностью. Человек, который услышал сагу от другого, рассказывал ее дальше, и были люди, подобные юноше из приведенной «пряди», старавшиеся заучить сагу. Налицо бытование саги в устной традиции задолго до того, как она могла быть записана, — один из аргументов сторонников теории «свободной прозы», объясняющей генезис саг, который выдвигался ими против теории «книжной прозы».<sup>5</sup>

Мне кажется, это сообщение представляет интерес и с другой точки зрения. Неизвестно, разумеется, каково было содержание саги о Харальде Хардраде, рассказанной на тинге Халльдором Сноррасоном и пересказанной другим исландцем в присутствии самого ее героя. Однако нам известны несколько саг об этом воинственном конунге. Во всех этих сагах немало фантастического и явно недостоверного; фигура норвежского викинга, вряд ли сколько-нибудь заметная на политическом горизонте Византии, вырастает в сагах в фактор первостепенного значения. Впрочем, и повествования о других норвежских конунгах, которым довелось побывать на востоке, например, на Руси, выдержаны в сагах в точно таких же тонах, — превознесение их мужества и подвигов, притом с самых малых лет, было стереотипным неотъемлемым элементом подобных рассказов.

Но если мы и лишены возможности узнать содержание саги о Харальде Хардраде Халльдора Сноррасона, то нет оснований предполагать, что она существенно отличалась от других саг, и в особенности от саги о Харальде из «Гнилой кожи», в которую «вплетен» интересующий нас рассказ, поскольку довольно простая по построению и лишенная «литературных красот» «Гнилая кожа», по-видимому, несколько ближе к простой записи устной традиции, нежели «Круг земной», в большей мере несущий отпечаток индивидуальной авторской деятельности лица, его записавшего. По господствовавшему тогда убеждению, возможен был только один способ изложения событий — соответствующий их ходу («сага должна рассказываться так, как она происходила!»). Поэтому, надо полагать, сага о Харальде Хард-

<sup>4</sup> Morkinskinna, udg. of C. R. Unger. Christiania, 1867, s. 72<sup>1</sup>—73. Перевод М. И. Стеблин-Каменского в кн.: Исландские саги. Ирландский эпос. М., 1973, с. 534—535.

<sup>5</sup> См., например: K. Liestøl. The Origin of the Icelandic Family Sagas. Oslo, 1930, p. 57.

раде, рассказанная неким исландцем со слов Халльдора Сноррасона, должна была в основном совпадать с сагой о Харальде Хардраде, изложенной в «Гнилой коже». Иными словами, конунг Харальд выслушал примерно ту же сагу о нем, в какой он действует в «Гнилой коже». Мало этого, он высказывает о ней свое суждение: она пришлась ему по вкусу и, видимо, кажется достоверной и хорошо изложенной.

Своеобразие зафиксированной здесь ситуации заключается, таким образом, в следующем: в саге содержится история о том, как герой саги слушает эту самую сагу о самом себе и хвалит ее, — ситуация, перекликающаяся со второй частью «Дон Кихота», где ламанчский рыцарь держит в руках и обсуждает посвященный ему роман, тот самый, на страницах которого он подвизается, включая не только первую, но и вторую его часть, а равно и подделку под роман «Дон Кихот». Правда, в нашем случае зрелый Харальд слушает сагу о своих юношеских подвигах, но, тем не менее, эта сага фигурирует в его же саге! — Ситуация вряд ли банальная в истории литературы.

То, что в текст «Гнилой кожи» включена «прядь» об исландце, который развлекал конунга Харальда сагой о нем самом и удостоился августейшей похвалы, имело определенный смысл. В чем он состоял?

Короткие рассказы, «пряди», «вплетаемые» в королевские саги, при всех индивидуальных различиях, имели между собой то общее, что, как правило, служили прославлению исландцев. Герои таких «прядей» отличались при дворе норвежского государя, проявляя незаурядное мужество, сноровку, независимость характера, заслуживая награды и уважение конунга. Так и в данном случае, и тем не менее эта «прядь» отличается одной особенностью. Саги чрезвычайно редко, в виде величайшего исключения, не называют действующих лиц, даже второстепенных, по имени. И это вполне понятно. Ведь сага претендует на истинность, она рассказывает не о вымышленных происшествиях и литературных персонажах, а о действительных событиях, в которых участвовали люди, в самом деле жившие в определенное время и в определенной местности; известны родословные этих лиц, а среди слушателей или читателей саги вполне могли быть и их потомки. Имя в саге еще не «развоплощено», оно тесно связано с его подлинным, исторически конкретным носителем.<sup>6</sup> Считалось, что автор саги не может выдумать фиктивного персонажа и наделить его именем по своему произволу. Не существует имен, не прикрепленных к физически реальным лицам или к мифическим существам.

Однако в «пряди» об исландце-сказителе не дано его имени.

---

<sup>6</sup> М. И. Стеблин-Каменский. Мир саги, с. 52 и след.; его же. Спорное в языкознании. Л., 1974, с. 105 и след.

Это необычно. Ведь искусный повествователь саги, явившийся ко двору Харальда и довольно долго там пребывавший, — человек, рассказам которого внимало множество народу, о котором в заключение сказано, что из него «вышел большой толк», т. е. что он преуспел и, следовательно, прославился, — такой человек должен был быть хорошо известен, и то, что имя его не названо, противоречит всем установкам сагописания. Разумеется, юный исландец лишь пересказывал сагу, услышанную от Халльдора, сына годи Снорри, но уменье, с каким он изложил ее, смелость, требовавшаяся для того, чтобы рассказать сагу о Харальде Хардраде самому Харальду, не только властному и крутому государю, но и известному скальду, который предъявлял другим скальдам требования высокого мастерства (о чем сообщают любопытные анекдоты, содержащиеся в той же «Гнилой коже»), — всё это, вне сомнения, давало ему полное право на упоминание его имени.

То, что главный герой «пряди» тем не менее не назван по имени, заставляет призадуматься. Но в этой «пряди» мы сталкиваемся с еще одной трудностью. Конунг безоговорочно одобряет сагу о своих собственных юношеских приключениях за морями, рассказанную Халльдором Сноррасоном; видимо, его все в этом повествовании вполне устраивает. А между тем известно, что отношения между Халльдором и Харальдом были весьма неровными, причем со временем напряжение росло, и дело кончилось разрывом. Обо всем этом мы знаем из другой «пряди» — «О Халльдоре, сыне Снорри». Конунг Харальд, сам того, возможно, не желая, а, может быть, умышленно, ущемил самолюбие знатного исландца, очень чувствительного ко всему, что могло затронуть его достоинство. Не пересказывая всех перипетий их взаимоотношений, самих по себе в высшей степени любопытных, скажу только, что в ночь перед своим отплытием из Норвегии, где он служил конунгу, в Исландию Халльдор ворвался в опочивальню государя и, угрожая мечом, принудил его снять с руки королевы золотое запястье и отдать ему в счет погашения невыплаченного своевременно долга.<sup>7</sup> Это, по выражению «пряди», «несколько холодное расставание» едва ли могло не оставить у обоих чувства взаимной неприязни. Известно, что впоследствии Харальд приглашал Халльдора возвратиться к нему на службу и обещал ему высокие почести, но тот благоразумно уклонился, не без основания полагая, что его ожидает в Норвегии «самая высокая виселица». Жестокость и мстительность конунга Харальда, вполне заслужившего прозвище Сурового Правителя, были общеизвестны. Характер Халльдора был таков, что ожидать от

---

<sup>7</sup> Morkinskinna, s. 46—51. Перевод М. И. Стеблин-Каменского в кн.: Исландские саги. Ирландский эпос, с. 535—544.



него после всего, что произошло между ним и Харальдом, сочинения саги, вполне благоприятной для этого государя, довольно трудно, даже принимая во внимание исключительную объективность, которой вообще отличаются саги. «Халльдор был неразговорчив, немногословен, прям, неприветлив и резок. Он был задирист, с кем бы ни имел дело», — говорит «прядь» об этом исландце и прибавляет, что они с конунгом «плохо ладили».

Ничего не известно о содержании саги о Харальде, которую Халльдор рассказывал на исландском тинге, но можно предположить, зная как характер Халльдора, так и его отношения с конунгом, что он скорее был бы склонен выпячивать собственные заслуги, нежели безоговорочно восхвалять Харальда. Но кто бы в таком случае осмелился явиться к крутому нравом государю с подобной сагой? И поэтому возникает подозрение: не выдумана ли эта история о юноше-исландце, который прибыл к Харальду Хардраде с намерением рассказать ему его собственную сагу, якобы, составленную Халльдором Сноррасоном? (Ибо слова о том, что сказитель не решался рассказывать конунгу эту сагу до тех пор, пока Харальд не понял, в чем дело, и не заставил его перейти к собственной саге, не более как прием, встречающийся в ряде «прядей» и саг: государь должен сам догадаться о заботе, не оставляющей гостя из Исландии, и помочь ему осуществить его намерение).

Это сомнение подтверждается именно тем обстоятельством, которое ранее поставило нас в тупик: основное действующее лицо «пряди» не названо по имени! В сагах иногда упоминаются люди, о которых делается пометка: «Их имена не названы», — традиция не сохранила их. Но это всегда второстепенные, случайные персонажи. Первое, чего ожидали от автора, когда он вводил в сагу того или иного человека, это имени, и саги изобилуют именами! Назвав имя персонажа, а вслед за ним имена его сородичей, автор уже давал ему характеристику, достаточно понятную тогдашней аудитории. Поименование героя, указание его родословной — *conditio sine gua* поп в сагах об исландцах.

Анонимность сказителя в нашей «пряди» заставляет предположить его фиктивность. Дать вымышленному герою имя автор рукописи был не в состоянии. В отличие от авторов более позднего времени, свободно оперирующих именами, которыми они произвольно наделяют вымышленных ими персонажей, древнеисландский автор относился к имени совершенно иначе. Имя было неразрывно связано с его носителем; «свободных», «вакантных» имен самих по себе не существовало, они были немыслимы. То, что «прядь» об исландце-сказителе начинается словами: «Случилось, что как-то летом один исландец, молодой и проворный, пришел к конунгу Харальду...», — порождает самые серьезные сомнения относительно реальности этого героя. Человек без имени немыслим, он — не существует.

Возникает предположение, не связана ли подозрительная анонимность нашего героя с замыслом автора «Гнилой кожи», который он преследовал, включая в рукопись эту любопытную «прядь»? Замысел этот, по-видимому, заключался в том, чтобы привести убедительный аргумент в пользу исторической достоверности записанной им саги о Харальде Хардраде.<sup>7а</sup> Сага, которая, как мы имеем все основания считать, содержит немало фантастического, преувеличений и отклонений от фактов, будучи изложена в присутствии ее героя, полностью им одобрена. Конунг Харальд похвалил и содержание, и форму саги, рассказанной ему и его дружинникам: «Она ничуть не хуже, чем то, о чем в ней рассказывается!» Следовательно, эта версия истории конунга Харальда получает своего рода удостоверение в подлинности от него самого, она как бы им «авторизована». Залогом ее правдивости является, далее, то, что первым ее рассказчиком, тем, кто ее составил, был участник и очевидец событий, о которых сага повествует. Иными словами, сага о Харальде Хардраде, включенная в «Гнилую кожу», соответствует стандартам исторической истинности, какие были приняты в ту пору в этом обществе. Таким образом, в столь своеобразной форме автор «Гнилой кожи» хвалит самого себя.

### 3.

Критерий истинности повествования, который обнаруживается при анализе «пряди» об исландце-сказителе, совпадает с критерием, выдвинутым Снорри Стурлусоном в «Прологе» к «Кругу земному» применительно к скальдической поэзии, используемой в качестве исторического свидетельства. Как и хвалебная песнь, сага, исполненная в присутствии конунга, о котором она повествует, и одобренная им, должна быть сочтена правдивой.

Но в сагах может быть обнаружен еще один своеобразный критерий истины. Он, как кажется, предполагается и в приведенных выше отрывках. В самом деле, речь в них идет, по-видимому, не только о том, что сага или песнь скальда заслуживают внимания постольку, поскольку их содержание и форма одобрены лицом, о котором повествуется в этом произведении. Не менее существенно и то, что лицо, являющееся героем песни или саги, — вождь, государь, носитель высшего авторитета в данной социальной общности. В «пряди» об исландце-сказителе упомянуто, что во время исполнения саги о Харальде Хардраде одним дружинникам она нравилась, а другим нет, но, очевидно, споры прекратились после того, как сам конунг высказал о ней свое

---

<sup>7а</sup> Cp. H. M. Heinrichs. Die Geschichte vom sagakundigen Isländer, «Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich». Berlin, New York, 1975, S. 225—231.

суждение. В «Прологе» к «Кругу земному» также имеется в виду апробация песни вождем. Но этот критерий истины в рассмотренных отрывках из саг выражен все же не вполне ясно.

Со всею определенностью эта сторона дела выступает на первый план в другой саге, которая примыкает по своему характеру к сагам о конунгах.

В «Саге об Оркнейцах» упоминается следующий эпизод. В одном бою люди ярла Рёгнвальда захватили вражеский корабль. Когда после боя они обсуждали происшедшее, выяснилось, что каждый представлял себе дело по-своему; в частности, они не могли придти к согласию относительно того, кто первым вступил на корабль, очищая его от противников. Тогда один человек сказал: «Глупо, если о столь примечательном событии все не в состоянии рассказывать одно и то же». В конце концов они пришли к соглашению, что спор должен разрешить ярл: как он скажет, так впоследствии все и будут говорить об этом событии. Ярл произнес вису, в которой приписал первенство в захвате корабля некоему Аудуну.<sup>8</sup>

Вряд ли в данном случае имеется в виду простая конвенция: дескать, раз участники боя сами не в силах договориться о том, что произошло, пусть истинной будет считаться та версия, которой придерживается старший, предводитель, безотностительно к тому, как это событие понимает каждый из очевидцев. Истина, верили исландцы, не может быть субъективна, то есть невозможно сосуществование нескольких точек зрения на один и тот же предмет. Поэтому необходима единая концепция коллектива, и ярлу передается право сформулировать общее мнение. То, что свое суждение Рёгнвальд облек в скальдическую вису, делало его лишь более суггестивным. К тому же поэтическая форма сообщения гарантировала сохранение его в памяти последующих поколений.

Таким образом, вождь определяет, какую именно версию повествования об историческом событии надлежит считать правильной, она-то и должна затем рассказываться. Чем руководствовался ярл, когда решал, какова историческая истина? Мы этого не знаем. Можно только предполагать, что наряду с личным мнением, включающим прямую заинтересованность, роль играло принятое в этой среде представление о том, чему историческое повествование должно соответствовать. Считалось, видимо, что именно в сознании вождя присутствует некая «модель» истины, и под нее подводились происшествия, приобретая статус исторических свидетельств. При всей объективности, несомненно, присущей сагам, они все же «взирали на лица». Не существует исторической истины, не зависимой от людей, в ней нуждающихся и ее формулирующих. Истина соотнесена с коллективом,

---

<sup>8</sup> Orkneyinga saga, II, 39, utg. S. Nordal. København, 1913—1916, s. 251.

для которого она устанавливается, а волю коллектива выражает его признанный глава.<sup>9</sup>

\* \* \*

Своеобразие рассмотренных выше отрывков из саг состоит, помимо прочего, в том, что в них наблюдается тенденция нарушить эпическую дистанцию, отделяющую время повествования от времени, изображаемого в саге. Оркнейский ярл Рёгнвальд устанавливает общеобязательную версию только что случившегося, по горячим следам; конунг Харальд апробирует сагу, в которой повествуется об его собственных подвигах, правда, свершенных в молодости и за морями, но тем не менее еще не ушедших полностью в эпическую даль. Участники события озабочены определением содержания повествования об этом событии. История и повествование о ней в этих случаях как бы «сближаются», переливаясь одна в другое.

Осмысление события, естественно, наступает после него. Однако возможно и перевертывание этого отношения. Человек уверен в том, что о нем и его поступках впоследствии будет рассказываться в саге, и относится сам к себе как к историческому персонажу. Желая, чтобы его сага была хорошей, т. е. чтобы он выглядел в ней «молодцом», он соответствующим образом определяет свое поведение. В «Саге о Боси» (это поздняя и так

---

<sup>9</sup> «Принцип единодушия», если можно так выразиться, вообще был присущ древним скандинавам при принятии решений, имеющих важное значение для жизни коллектива. Напомню о процедуре, примененной на исландском альтинге в 1000 году, когда было введено христианство. Часть населения острова уже склонялась к новой вере, другие оставались язычниками, и подобная ситуация в исландских условиях была чревата гражданской войной. В этих сложных условиях участники народного собрания обратились к законоговорителю Торгейру, единственному административному лицу в стране, с просьбой решить, какой религии должны все придерживаться, причем было обусловлено, что его суждение будет обязательным для всех. Когда участники собрания разошлись с поля тинга, рассказывает Ари Торгильссон, Торгейр улегся на землю, накрывшись с головою плащом, и пролежал так весь день и всю ночь, не произнеся ни слова. На утро он поднялся, созвал участников тинга к Скале закона, с которой законоговорители обращались к народу, излагая право, и провозгласил, что с целью избежать раздоров и кровопролития все должны придерживаться «одного закона и одного обычая», и с этой целью всем следует принять крещение. Так и было сделано. [Islendingabók, 7 (Islenzk fornrit, I), Reykjavík, 1968, bls. 16—17]. Оставляя в стороне особый вопрос о том, каковы были стимулы, подсказавшие Торгейру его решение, можно констатировать, что и в этом случае глава коллектива (не обладавший никакой принудительной властью, помимо авторитета избранного знатока права) формирует общее суждение, которое имеет отношение не только к праву и обычаям, но и — в перспективе (ибо поначалу переход к христианству означал собственно лишь смену культа, но не религиозных представлений) — к убеждениям людей и, следовательно, к различию истины от неистины.

называемая «лживая сага», не претендующая на достоверность всего, что в ней передается, и рассчитанная на развлечение слушателей или читателей) ее герой в ответ на предложение опытной в магии старухи Буслы, своей воспитательницы, обучить его колдовству, сказал: он «не желает, чтобы в его саге было написано, что он достиг чего-то благодаря колдовству вместо того, чтобы полагаться на собственное мужество».<sup>10</sup> Человек оценивает свое актуальное поведение, глядя на него как бы из будущего, с позиций автора саги, которая в дальнейшем должна быть о нем сложена. Его поведение ориентировано на сагу. Перефразируя приведенную выше поговорку, можно было бы выразить мысль Боси таким образом: «Сага должна так совершаться, как надлежит ее рассказывать». Жизнь не должна противоречить литературному канону, ее нужно моделировать по заданным образцам.

---

<sup>10</sup> Die Bósa-saga in zwei Fassungen, hg. von O. L. Jiriczek. Strassburg, 1893, cap. 2, S. 6—7.

## ЛИТЕРАТУРА И МИФОЛОГИЯ

Ю. М. Лотман, З. Г. Минц

Соотношение письменной литературы и мифологии, степень их близости, стремление к сближению или отталкиванию составляют одну из основных характеристик любого типа культуры. Постоянное общение этих двух областей культурной активности, наблюдаемое на всем доступном нашему изучению историческом протяжении, может протекать непосредственно, в форме «переливания» мифа в литературу (менее изучен, однако бесспорен и обратный процесс — проникновения литературы в мифологию, особенно заметный в сфере массовой культуры XX в., но прослеживаемый и ранее, в эпоху романтизма, барокко и в более древних культурных пластах) и опосредованно: через изобразительные искусства, ритуал, а в последние века — через научные концепции мифологии, эстетические и философские учения и фольклористику. Особенно активно взаимодействие литературы как факта художественного порядка и мифа, для которого эстетическая функция является лишь одним из аспектов, совершается в промежуточной сфере фольклора. Народная поэзия по типу сознания тяготеет к миру мифологии, однако как явление искусства примыкает к литературе. Двойная природа фольклора делает его, в данном отношении, культурным посредником, а научные концепции фольклора, становясь фактом культуры, оказывают исключительное воздействие на интересующие нас процессы.

Соотношение мифа и художественной (письменной) литературы может рассматриваться в двух аспектах: эволюционном и типологическом.

Эволюционный аспект предусматривает представление о мифе как определенной стадии сознания, исторически предшествующей возникновению письменной литературы, которая сменяет его в стадильном и хронологически-реальном отношении. Поэтому, с данной точки зрения, литература имеет дело лишь с разрушенными, реликтовыми формами мифа и сама активно способствует этому разрушению. Миф проникает в художествен-

ные литературные тексты в виде неосознанных, утративших первоначальное значение обломков, незаметных для самого автора и оживающих лишь под рукой исследователя. С этой точки зрения, миф и литература (в равной мере и вообще искусство «исторических» эпох) подлежат лишь противо-, а не сопоставлению, поскольку никогда во времени не сосуществуют. Приложение к стадильной концепции гегелевской идеи триады породило представление о третьей стадии, на которой осуществится синтез в форме «мифологического искусства» современности. Представление это, восходящее к Вагнеру, оказало исключительно сильное воздействие на эстетические теории и искусство XX в.

Типологический аспект подразумевает выявление специфики каждого из этих явлений на фоне противоположной системы. При этом и мифология, равно как возникающее на ее базе искусство, с одной стороны, и культура эпохи письменности с относящимся к нему искусством, с другой, мыслятся как самостоятельные, имманентно организованные в структурном отношении культурные миры. Типологический подход выявляет не отдельные признаки, а самый принцип их организации, функционирования в социальном контексте человеческого общества, направление организующей роли по отношению к личности и коллективу.

Плодотворных результатов можно добиться, только помня, что каждому из этих подходов соответствует лишь определенный аспект моделируемого объекта, который в своей реальной сложности таит возможность и того и другого (а, вероятно, и ряда других) способов научного моделирования. Более того, поскольку всякий культурный объект может функционировать лишь при условии гетерогенности и семиотического полиглотизма своего механизма, научное моделирование должно включать принципиальную множественность дешифрующих конструкторов. С этой точки зрения, можно представить себе «мифологию» и «литературу» не как два никогда не сопричастующих в одну и ту же единицу времени, следующих друг за другом и соплагаемых только в голове исследователя образования, а в качестве двух взаимно дополнительных тенденций, из которых каждая исконно подразумевает наличие другой и только в контрасте с нею осознает себя и свою специфику. Тогда «мифологическая стадия» предстанет перед нами не как период отсутствия «литературы» (т. е. явлений, типологически и функционально однородных с нашим понятием «литературы»), а в качестве времени безусловного доминирования мифологической тенденции в культуре. В этот период носители культуры будут описывать себе ее в терминах и понятиях метаязыка, выработанного на основе мифологии, в результате чего немифологические объекты исчезнут из их описания. Если такая картина имеет гипотетический характер, то противоположная ей находится почти перед нашими глазами:

позитивистская наука XIX в. полагала, что мифологию следует искать лишь у архаических народов или в далеком прошлом, не видя ее в современной европейской культуре, поскольку избранный ею метаязык давал возможность разглядеть лишь письменные «культурные» тексты. А если углубиться еще на сто лет, то европейское сознание эпохи рационализма настолько абсолютизировало себя, что миф приравнивался «невежеству» и как объект рассмотрения вообще вычеркивался. Это тем более примечательно, что именно европейский XVIII в. оказывается исключительно мифогенной эпохой.

Противопоставление мифологии и литературы является выражением одной из основных структурообразующих оппозиций культуры.

Идеализированную модель человеческой культуры можно представить как двуканальную модель обмена и хранения информации, в которой по одному из каналов передаются дискретные, а по другому — недискретные сообщения (следует подчеркнуть, что речь идет об идеальной модели — в реально данных текстах человеческой культуры можно говорить лишь об относительном доминировании дискретных или недискретных принципов построения). Постоянная интерференция, креолизация и взаимный перевод текстов этих двух типов обеспечивают культуре (наряду с передачей и хранением информации) возможность выполнения ее третьей основной функции — выработки новых сообщений.

Дискретные тексты дешифруются с помощью кодов, основанных на механизме сходств и различий и правил развертывания и свертывания текста. Недискретные тексты дешифруются на основе механизма изо- и гомеоморфизма, причем огромную роль играют правила непосредственного отождествления, когда два различных, с точки зрения дискретной дешифровки, текста рассматриваются не как сходные в каком-либо отношении, а в качестве одного и того же текста. С этой точки зрения, мифы можно отнести к текстам с доминированием недискретного начала, в то время как в литературе будет преобладать дискретность. В обоих случаях дискретность и недискретность, однако, играют роль лишь некоторой структурной основы, которая в ряде случаев может во вторичном пласте переходить в свою противоположность (так, в поэзии первичный пласт — естественный язык — отчетливо дискретен, однако, из него, как из материала, создается вторичное художественное целое, связанное с резким повышением роли недискретных моментов построения).

Общепризнанным свойством мифа является подчиненность его циклическому времени: события не имеют линейного развертывания, а только вечно повторяются в некотором заданном порядке, причем понятия «начала» и «конца» к ним принципиально не применимы. Так, например, представление о том, что



повествование «естественно» начинать с рождения персонажа (бога, героя) и кончать его смертью, как и вообще выделение отрезка между рождением и смертью как некоторого значимого сегмента, полностью принадлежит немифологической традиции. В мифе повествование можно начинать как со смерти и погребения, что уподобляется посадке зерна в землю, так и с рождения (выхода ростка из земли). Цепь: смерть — тризна — погребение (разрывание на части, пожирание, зарывание в землю, любое вхождение мертвого тела или его части в закрытое и темное пространство = вхождению зерна в землю = вхождению мужского семени в женщину, т. е. акту зачатия) — рождение (= возрождение) — расцвет — упадок — смерть — новое рождение (= возрождение, обновление) — может быть рассказана с любой точки и, в равной мере, любой эпизод подразумевает актуализацию всей цепи. Повествование мифологического типа строится не по принципу цепочки, как это типично для литературного текста, а свивается, как кочан капусты, где каждый лист повторяет с известными вариациями все остальные, и бесконечное повторение одного и того же глубинного сюжетного ядра свивается в открытое для наращивания целое.

Принцип изоморфизма, доведенный до предела, сводил все возможные сюжеты к Единому Сюжету, который инвариантен всем мифоповествовательным возможностям и всем эпизодам каждого из них. Можно было бы сослаться на хорошо известный факт изоморфизма свадебных и погребальных обрядов у ряда народов (за этим стоит изоморфизм смерти и рождения, поскольку каждый из этих актов рассматривается как двуединый момент смерти-зачатия и воскресения-рождения<sup>1</sup>) или на наблю-

<sup>1</sup> В связи с этим отец-сын представляется единым умершим-возродившимся существом, контрагентом которого выступает жена-мать; ср. отождествление мужа и сына в брачном ведийском гимне:

Дай ей десять сыновей!  
Сделай мужа одиннадцатым!

(Ригведа, избранные гимны, перевод, комментарий и вступ. статья Т. Я. Елизаренковой, М., 1972, с. 212; ср.: Т. Я. Елизаренкова, А. Я. Сыркин. К анализу индийского свадебного гимна [Ригведа X. 85]. — «Труды по знаковым системам», II, Тарту, 1965). Ср.: в «Повести временных лет» при изложении библейской истории грань между легендарными и историческими временами пролегал так: «От сего начаша оумирати сынове предъ отцемъ. Предъ симъ бо не бѣ оумиралъ сынъ предъ отцемъ, но отецъ предъ сыномъ» (Поли. собр. русских летописей, т. I, М., 1962, стлб. 92, титла в цитате раскрыты. — Ю. Л.). Если смерть отца неизбежно предшествует смерти сына (в нередуцированной ситуации смерть отца совпадает с зачатием и предшествует рождению сына), то очевидно, что они — одно существо, если же отец может пережить сына, то перед нами разрыв с мифологическим сознанием, и личность отождествляется с особью, а жизнь — с отрезком существования между рождением и смертью. Летописец — христианин, и он преодолевает понятие смерти надеждой на воскресение и вечную жизнь (ср. в «Слове о Законе и Благодати» Илариона: «Встани, нѣси умерль, нѣсть бо ти лѣпо умрѣти, вѣровавшу въ, Христа, жи-

дение С. М. и Н. И. Толстых (на полесском материале) об изоморфизме структуры дневного ритуала календарному циклу и их обоих — годовому циклу в целом. Этот же принцип приводил к тому, что все разнообразие социальных ролей в реальной жизни на уровне мифологического кода «свертывалось» в идеальном случае в одного единственного персонажа. Такие свойства, которые в немифологическом тексте выступают как контрастные и взаимоисключающие, воплощаясь во враждебных персонажах, в пределах мифа могут отождествляться в едином амбивалентном образе.

Сфера мифологического повествования в архаическом мире строго ограничена в пространстве и во времени, образуя ритуализованную структуру, погруженную в море каждодневного практического существования коллектива. Тексты, создаваемые в каждой из этих сфер человеческой деятельности, были глубоко отличными как в структурном, так и в функциональном отношении. Мифологические тексты отличались высокой степенью ритуализации и повествовали о коренном порядке мира, законах его возникновения и существования. События, о которых говорилось в этих рассказах, единожды совершившись, неизменно повторялись в неизменном круговращении мировой жизни. Участниками этих событий были боги или первые люди, родоначальники. Закреплялись эти рассказы в памяти коллектива с помощью ритуала, в котором, вероятно, значительная часть повествования реализовывалась не средствами словесного рассказывания, а путем жестовой демонстрации, обрядовых игровых представлений и тематических танцев, сопровождаемых ритуальным пением. В первоначальном виде миф не рассказывался, а разыгрывался в форме сложного ритуального действия, в котором словесное повествование являлось лишь частным компонентом.

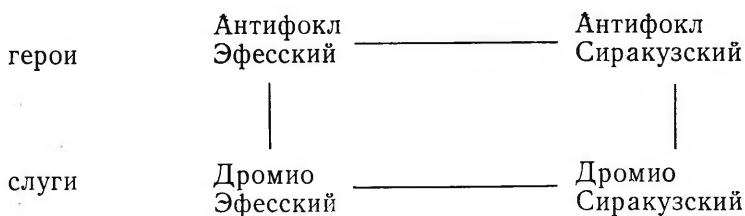
Другой тип создаваемых коллективом текстов касался каждодневной жизни. Это были чисто словесные сообщения (конечно, в пределах того неизбежного синкретизма словесного, жестового и интонационно-мимического общения, которое характерно для устной формы речи). В отличие от текстов мифологического типа, которые повествовали о законе — о том, что произошло однажды и с тех пор совершается непрерывно, т. е. о «правильном» порядке мира, эти сообщения рассказывали об эксцессах, о «неправильном» — о том, что случилось однажды и не должно повторяться. Сообщения этого рода рассчитаны были на мгновенное восприятие, закреплять их в памяти коллектива не было надобности. Однако в случае, если возникала потребность

---

вота всему миру». — Н. К. Гудзий. Хрестоматия по древней русской литературе XI—XVII веков. М., 1952, с. 32). В отличие от этого взгляда, архаический мифологизм не преодолевает смерть, а отрицает это понятие.

запомнить, закрепить в сознании поколений память о каком-либо исключительно важном эксцессе — подвиге или преступлении, — естественно было обратиться к аппарату коллективной памяти, разработанному механизмом мифологических текстов. В плане выражения это приводило к переорганизации сообщения на основе синкретического механизма ритуала, в плане содержания — к мифологизации данного исторического эпизода. В ходе такого процесса взаимного воздействия обе исходные системы подвергались глубокой трансформации. С одной стороны, бытовое сообщение (= историческому сообщению, сообщению о делах человеческих) насыщалось элементами сверхъязыковой организации, становилось не цепочкой слов-знаков, а единым, сложно организованным знаком — текстом. С другой, мифологический материал, прочитанный с позиции бытового сознания, резко трансформировался: в него вносилась дискретность словесного мышления, понятия «начала» и «конца», линейность временной организации. Это приводило к тому, что ипостаси Единого персонажа, расположенные на разных уровнях мировой организации, стали восприниматься как различные образы. Так появились трагические или божественные герои и их комические или демонические двойники. Разрушение изоморфического сознания привело к тому, что любой единый мифологический персонаж мог быть прочитан как два или более взаимно враждебных героя. Именно в этот момент герои мифа (которые, по сути, с мифологической позиции, — Один герой и лишь при перекодировке в дискретную систему превращаются в множество) оказались в сложных кровосмесительных или связанных с убийствами отношениях.

Наиболее очевидным результатом линейного развертывания циклических текстов было появление персонажей-двойников. От Менандра, александрийской драмы, Плавта до Сервантеса, Шекспира и — через романтиков, Гоголя, Достоевского — до романов XX века проходит тенденция снабдить героя спутником-двойником, а иногда и целым пучком-парадигмой спутников. То, что во всех этих случаях перед нами развертывание единого персонажа, можно продемонстрировать на примере схемы комедий Шекспира. В «Комедии ошибок»:



Поскольку оба Антифокла и оба Дромио близнецы, а слуги и господа переживают два варианта единого сюжетного развития, очевидно, что перед нами распадение единого образа: одноименные герои представляют собой результат распада единого образа по оси синтагматики, а разноименные — по парадигматической оси. При обратном переводе в циклическую систему эти образы должны «свернуться» в одно лицо: отождествление близнецов, с одной стороны, и пары комического и «благородного» двойников, с другой, естественно к этому приведет. Появление персонажей-двойников — результат дробления мифологического образа, в ходе чего различные имена Единого становились разными лицами, — создавало сюжетный язык, средствами которого можно было рассказывать о человеческих событиях и осмыслять человеческие поступки.

Создание области конвергенции мифологических и историко-бытовых нарративных текстов привело, с одной стороны, к потере сакрально-магической функции, свойственной мифу, и, с другой, — к сглаживанию непосредственно практических задач, приписывавшихся сообщениям второго рода.

Усиление моделирующей функции и рост эстетического значения, прежде игравшего лишь подчиненную роль по отношению к сакральным или практическим задачам, привели к рождению художественного повествования. Для того, чтобы понять смысл этой конвергенции, следует иметь в виду, что оба исходных импульса: недискретно-континуальное видение мира и дискретно-словесное его моделирование — обладают огромной культурно-интеллектуальной ценностью. Значение второго для истории человеческого сознания не нуждается в пояснениях. Но и первое связано не только с мифологией, хотя именно в мифологии получило огромное развитие, сделавшись фактором всемирной культуры. Именно в сознании этого типа выработались представления об изо- и других морфизмах, сыгравшие решительную роль в развитии математики, философии и др. сфер теоретического знания. «Ничего не доставляет математику большего наслаждения, чем открытие, что две вещи, которые он ранее считал совершенно различными, оказываются математически идентичными, изоморфными», — пишет У. У. Сойер, ссылаясь далее на слова Пуанкаре: «Математика — это искусство называть разные вещи одним и тем же именем».<sup>2</sup> В последнее время имели место попытки связать недискретно-континуальное сознание с деятельностью правого, а словесно-дискретное — левого полушария головного мозга. В свете сказанного становится ясно, что взаимовлияние континуально-циклического и дискретно-линейного сознания происходит на всем протяжении человеческой культуры и составляет особенность

---

<sup>2</sup> У. У. Сойер. Прелюдия к математике. М., 1965, с. 16.

мышления людей как такового. Это делает воздействие мифологического мышления на логическое и обратно и их конвергенцию в сфере искусства постоянным фактором человеческой культуры. Процесс этот протекает различно на разных ее исторических этапах, поскольку в разные культурные эпохи вес каждого из типов сознания различен. Грубо приближенно можно сказать, что в дописьменную эпоху доминировало мифологическое (и вообще континуально-циклическое) сознание, в то время как в период письменных культур оно оказалось почти подавленным в ходе бурного развития дискретного логико-словесного мышления.

Можно выделить четыре момента в истории воздействия мифологии на искусство: 1. Эпоха создания эпосов; 2. Возникновение драмы; 3. Возникновение романа; 4. Рождение художественного кинематографа. При этом первый и третий случаи представляют собой перенесение мифологических моделей в дискретный мир словесного искусства, в результате чего возникает словесное повествование (в первом случае еще связанное с речитативной декламацией, а в третьем — в чистом виде). Второй и четвертый случаи связаны с сохранением недискретного языка телодвижений, с игровым изображением, тягой к многоканальной синтетичности, т. е. сохраняют элементы мифоповествовательного ритуала, хотя, синтезируясь с развитым словесным искусством, уделяют значительное место дискретной нарративности. Таким образом, эпос и роман можно считать смещением мифа в сферу историко-бытовой нарративности, а театральное действо и кинематограф — противонаправленным перемещением историко-бытовых текстов в сферу мифологии. Первый процесс характеризуется выделением эксцесса — случая, эпизода, происшествия, которые, будучи вычленены в отдельное целое, отграниченное пространственной рамкой в живописи, началом и концом в словесном искусстве, образуют «новость», которую следует сообщить кому-то, — новеллу. Цепочка таких эпизодов-новелл образует повествование. В случаях, когда мы имеем кумулятивный текст типа «Дом, который построил Джек», открытый для наращивания,<sup>3</sup> — перед нами победа принципа narra-

---

<sup>3</sup> Образцами текста, открытого для наращивания в конце, могут быть кумулятивная сказка, газетный роман, сама газета как целостный текст, летопись (хроника); примером текста, наращиваемого с начала, может служить альбом нач. XIX в., который следовало заполнять с конца — существовало даже поверие, что заполнивший первую страницу умрет. Это табу «снялось» тем, что альбом, как правило, дарился с уже заполненным первым листом (чаще всего рисунком, который мог не считаться записью). В противном случае первый лист заполняется владельцем альбома. Остальные пишущие заполняли альбом от конца к началу (последняя страница отводилась самым близким людям). Однако любой «открытый» текст все же представляет собой текст и может рассматриваться как единство, несущее некоторое общее сообщение.

тивности. Однако, как правило, сюжетная цепочка образует не механическую последовательность сегментов, а складывается в органическое целое, с отмеченными началом и концом и функциональной неравнозначностью эпизодов. Промежуточным моментом между механическим соединением сегментов и полным слиянием их в единый сегмент более высокого уровня является эпос, переживший уже этап циклизации и унифицирующей обработки, рыцарский или плутовской роман, а также циклы «полицейских» и детективных новелл. Здесь целое отчетливо изоморфно эпизоду, а все эпизоды — некоторому общему инварианту. Так, например, в «Тристане и Исольде», упорядоченном Бедье, как убедительно показала О. М. Фрейденберг, все боевые эпизоды (бой Тристана с Морольтом Ирландским, бой Тристана с ирландским драконом, бой Тристана с великаном) представляют варианты единого боя. Однако анализ сцены боя Тристана и Исольды раскрывает более сложное подобие боевых и любовных сцен, а повторение имен (Исольда златокудрая и Исольда белорукая) раскрывает параллелизм двух перевернутых ситуаций: неплатонические отношения Тристана с Исольдой — женой короля Марка и платонические отношения его с Исольдой — своей женой. Но и Тристан — сын, родившийся после смерти отца (т. е. возродившийся отец), и король Марк, его дядя (дядя — антипод отца, что, по законам циклического сознания, означает отождествление их: ср. аналогичное соотношение отца и дяди в «Гамлете») — варианты единого мифологического протобраза. Наконец, через все почти эпизоды «Тристана и Исольды» проходит мотив переодевания, превращения, появления в чужом облике, т. е. мотив смерти и возрождения, что сводится к сквозному противопоставлению  $\leftrightarrow$  отождествлению любви и смерти. Однако дело отнюдь не сводится к тому, чтобы вскрыть в тексте Бедье мифологические «реликты»: указанные повторы, подобия и параллели — не обломки забытого и утратившего смысл мифа, а активные элементы художественного построения реально данного нам текста. Переплетение повторяемостей создает в линейном тексте некоторую вторичную цикличность, обуславливающую возможность усиления черт мифа, создания вторичной куртуазной мифологии, что, в частности, сказывается в легкости распада целого на эпизоды, срастания эпизодов в целое и возникновения вариантов эпизодов — типичных следствий изоморфизма каждого эпизода целостному тексту. Вторичное усиление черт мифологизма дает толчок усложнению повествовательной структуры и переводит искусство художественной наррации на новую, более высокую ступень. Вторичное создание текстов, дешифруемых с помощью кодов, основанных на морфизмах, может иметь доминирующую ориентацию на план выражения или на план содержания. Примером первого может служить «Божественная комедия» Данте: глубинная мифология

троичности и триединства, лежащая в основе философского содержания трилогии, сигнализируется с помощью исключительно последовательной системы изоморфизма: терцина — песнь — поэма — трилогия; изоморфизм частей и целого в архитектонике дантовского универсума, в которой каждая новая часть — не *другая* по отношению к предшествующим, а тождественна или противоположна им, создает сложную нелинейность выражения, которая, однако, есть лишь инкарнация сложно-континуальной структуры содержания. Примером второго могут быть нарративные тексты по внешности прямо противоположного свойства. Плутувский роман на уровне внешней архитектоники производит впечатление хаотического скопления случайно связанных эпизодов. Такое построение моделирует хаос жизни, представляемой с позиций плутовского романа как беспорядочная борьба противонаправленных человеческих волей, борьба, в которой прав тот, кто победил, а побеждают случай и человеческая энергия, освобожденная от «пут» совести. Таким образом, неорганизованность, конечно, вторичная и художественно осмысленная, становится законом плана выражения такого романа. Однако очевидно, что роман строится как цепь эпизодов — «плутней», причем все они построены по четко инвариантной модели: бедственное состояние — встреча с «дураком» (=добродетельным человеком) — одурачивание его — успех — неожиданное немотивированное несчастье (часто встреча с более ловким плутом, «умным человеком») — возврат в исходное бедственное положение. Такой инвариант делает подобными не только все эпизоды друг другу, но и каждый из них — целому. Сюжет же приобретает характер бесконечного наращивания однотипных эпизодов. Так, например, в «Молль Флендерс» Д. Дефо длинная цепь замужеств и любовных приключений героини, нанизываемых одно за другим, находится в резком противоречии с протокольной, сухой ориентацией на бытовое, фактическое правдоподобие, характерной для поэтики этого романа в целом. Любая попытка отождествить время романа с реальным линейным временем сразу же раскроет его условность и циклическую повторяемость: описываемые события — лишь вариации Одного События.

Проявления воздействий мифопоэтического сознания на литературу и искусство нового времени многообразны, хотя и, как правило, неосознанны. Так, убеждение Руссо в том, что в судьбе каждого отдельного человека снова и снова воспроизводится система общественного договора и вечной робинзонады Человека и Другого человека, породило огромную литературу с явными чертами мифа. Вне этого мифа первые части «Новой Элоизы» (I—III) с их апологией свободной страсти и последние (IV—VI), прославляющие святость семейных уз, выглядят как

взаимопротиворечашие. Однако для читателя, который был погружен в его атмосферу, все было понятно: вначале перед читателем — два Человека, поведение которых диктуется законами естественного права, т. е. Свободой и Счастьем (законы внешнего мира навязаны им принудительно, и в конфликте с ними герои также могут апеллировать к «естественным правам человека»); однако в конце романа герои образуют микрообщество, законы которого они добровольно признают для себя обязательными; в этих условиях они, по Руссо, отказываются от звания Человека, приобретая права и обязанности Гражданина. Теперь уже не Свобода, а Общая Воля регулирует их поступки, и Юлия становится добродетельной женой, а Сен-Прё — верным другом. Сквозь весь роман, как и сквозь текст «Эмиля», просматривается история Первого Человека и Первого Общества, вне которых замысел Руссо не дешифруется. Это сводит многочисленные тексты к устойчивому инварианту, уподобляя их взаимно и, одновременно, подчеркивая их изоморфизм мифу XVIII в. о Человеке и Гражданине в целом.

Различные исторические эпохи и типы культуры выделяют разные события, личности и тексты как мифогенные. Наиболее явным (хотя и наиболее внешним) признаком такой мифопорождающей роли является возникновение циклов текстов, распадающихся на изоморфные, свободно наращиваемые эпизоды (серии новелл о сыщиках, неуловимых преступниках, циклы анекдотов, посвященных определенным историческим лицам, и проч.). Мифологическая сущность подобных текстов проявляется в том, что избранный ими герой оказывается демиургом некоего условного мира, который, однако, навязывается аудитории в качестве модели реального мира. Исключительно благодарной почвой для мифотворчества оказывается массовая культура с ее тяготением к упрощенным обобщениям. При этом сказывается прагматическая особенность мифопоэтических и мифологических текстов: в отличие от немифологических произведений, в которых между текстом и аудиторией, создающим (= исполнителем) и воспринимающим пролегает четкая грань, тексты мифологического класса проводят аудиторию на сотворчество и не могут функционировать без ее активного соучастия. Это придает процессу передачи — восприятию не характер обмена дискретными сообщениями, а облик недискретно-континуального действия (ср. разницу поведения публики в театре и балагане, значительно большее соучастие зрителей в кино, чем в театре, в церкви, чем на лекции, и проч.). Все сказанное объясняет, почему вовлечение в мир эстетических ценностей пластов культуры, которым до этого традиционно отводилось место в нижних аксиологических структурах, сопровождается, как правило, повышением мифологичности в общей ориентации данной культуры. Все эти обстоятельства могут объяснить феномен высокой мифогенности кине-



матографа во всех его проявлениях — от массовых коммерческих лент до шедевров киноискусства. Основным здесь, конечно, является синкретизм художественного языка кино и высокая значимость в этом языке недискретных элементов. Однако играют роль и другие — более частные — моменты: техника съемки крупными планами значительно ограничивает возможности театральных приемов грима. Это приводит к тому, что актер в кино чаще обыгрывает «естественные» данные своей внешности, что неизбежно циклизирует различные фильмы с одним актером, заставляя воспринимать их как варианты некоей единой роли, инвариантной модели характеров. Если характер этот по значимости имеет тенденцию к универсализации, возникают киномифы вроде «мифа о Габене» и др., сходящие с экрана и получающие более широкую культурную жизнь. Мифология Джемса Бонда, Тарзана, Дракулы демонстрирует смыкание с массовой культурой. Однако можно было бы указать и на противоположный процесс: в явной антитезе голливудовскому мифу об успехе, в центре которого неизменно стоял «человек удачи», демонстрирующий преуспевание как универсальный закон жизни, Чаплин создал миф о неудачнике, грандиозный эпос о неумелом, не добивающемся своего, «невезучем» человеке. Опираясь на поэтику волшебной сказки с ее обязательным конечным торжеством глупого над умными, слабого над сильными и неумелого над умелыми, Чарли Чаплин создал гуманную киномифологию XX века. Связь с массовой культурой — цирком и мелодрамой — обеспечила его фильмам еще одно существенное мифопорождающее качество. В том же направлении работал и проходящий через почти все фильмы образ-маска самого Чарли-Шарло.

Отмеченные пути воздействия мифа на искусство, равно как и противонаправленные тенденции, реализуются, в основном, спонтанно, помимо субъективной ориентации авторов текстов, а само мифологическое сознание приобретает здесь формы, которые в обычном словесно-бытовом и историко-традиционном значении с мифом не связываются. Однако рассмотрение проблемы требует анализа и субъективно-осознанных связей и отталкиваний искусства и мифологии. Сложные взаимоотношения мифологии и искусства продолжают на всем протяжении истории их совместного существования. В дописьменную эпоху памятники искусства, художественные тексты, в основном, входят в континуально-нерасчлененную сферу мифа-ритуала как составные его части. Функциональная противопоставленность искусства и мифа возникает за счет возможности немифологического «прочтения» мифологических текстов и, видимо, оформляется в эпоху письменности. Пласт культуры, после возникновения письменности и создания древнейших государств, характеризуется непосредственной связью искусства и мифологии. Однако функциональное различие, сказывающееся на этом этапе

особенно остро, определяет то, что связь здесь неизменно оборачивается переосмыслением и борьбой. Мифологические тексты, с одной стороны, являются в этот период основным источником сюжетов в искусстве, и, следовательно, именно они определяют типы социально значимого кодирования жизненных ситуаций и поведений. Однако, с другой стороны, архаическая мифология мыслится как нечто докультурное и подлежащее упорядочению, приведению в систему, новому прочтению. Это прочтение осуществляется с позиций сознания, уже чуждого континуально-циклическому взгляду на мир. Миф превращается в множество волшебных рассказов, в историю о богах (одновременно многоименный Единый Герой мифологического сознания превращается в толпу разноименных и разнотелных богов и персонажей, получающих профессии, биографии и упорядоченную систему родства; повествования о демиургах, культурных героях и родоначальниках циклизуются в линейные эпосы, подчиненные движению исторического времени). Кстати, именно на этом этапе повествование приобретает характер рассказов о нарушениях основных запретов, налагаемых культурой на поведение человека в социуме — запретов на инцест и убийство родственников: умирающе-рождающийся герой распадается на два лица: отца и сына — и самоотрицание первой ипостаси ради второй обращается в отцеубийство. Непрерывный брак умирающего и возрождающегося героя обращается в кровосмесительный союз сына и матери. Если прежде разъятие тела и ритуальное мучение были почетным актом — ипостасью ритуального оплодотворения и залогом будущего возрождения, то теперь они обращаются в позорную пытку (переходный момент запечатлен в повествованиях о том, как ритуальная пытка: разрубание, варение — в одних случаях приводит к омоложению, а в других — к мучительной смерти; ср. миф о Мее, «Народные русские легенды» Афанасьева, №№ 4—5, концовка «Конька-Горбунка» Ершова и мн. др.). Таким образом, то, что в мифе повествовало об утвержденном и правильном порядке жизни, при линейном прочтении превратилось в рассказы о преступлениях и эксцессах, создавая картину неупорядоченности моральных норм и общественных отношений. Это позволяло мифологическим сюжетам наполняться разнообразным социально-философским содержанием. Если исходный принцип морфизма при этом разрушался, то он зато проявился в истории научной мысли античных обществ, дав исключительно мощный импульс развитию философии и математики, в особенности пространственного моделирования.

Средневековое искусство отождествляет представление о мифе с язычеством. Именно с этого момента мифология начинает отождествляться с ложной выдумкой, а слова, производные от слова «миф», окрашиваются в отрицательные тона. Одновре-

менно именно отлучение мифа от области истинной веры, в известной мере, облегчило проникновение его как словесно-орнаментального элемента в светскую поэзию. При этом мифология в церковной литературе, с одной стороны, проникала в христианскую демонологию, сливаясь с ней, а, с другой, привлекалась как материал для вычитывания в языческих текстах зашифрованных христианских пророчеств. Субъективная демифологизация христианских текстов (т. е. изгнание античного элемента) на самом деле создавала исключительно сложную мифологическую структуру, в которой христианская мифология (во всем богатстве ее канонических и апокрифических текстов), сложная смесь мифологических представлений римско-эллинистического Средиземноморья, местные языческие культы новокрещенных народов Европы выступали как составные элементы диффузного мифологического континуума, который подлежал в дальнейшем упорядочению в духе доминирующих кодов культуры средневековья. Следует также отметить, что именно в области мифопоэтических текстов происходило в этот период наиболее интенсивное общение между такими основными культурными ареалами Средневековья, как романо-германская Западная Европа, Византийско-славянский восточноевропейский ареал, мир Ислама и Монгольская империя.

Возрождение создавало культуру под знаком секуляризации и дехристианизации. Это привело к резкому усилению других компонентов мифологического континуума. Эпоха Возрождения породила две противоположные модели мира: оптимистическую, тяготеющую к рационалистическому, умопостигаемому объяснению космоса и социума, и трагическую, воссоздающую иррациональный и дезорганизованный облик мира (вторая модель непосредственно «втекала» в культуру барокко). Первая модель строилась на основе рационально упорядоченной античной мифологии, вторая активизировала «низшую мистику» народной демонологии в смеси с внеканонической ритуалистикой эллинизма и мистицизмом побочных еретических течений средневекового христианства. Первая оказывала определяющее влияние на официальную культуру «высокого ренессанса», вторая сказывалась в видениях Дюрера, образах Босха, Маттиаса Грюневальда, «Сошествии во ад» Питера Брейгеля, сочинениях Парацелеса, Мейстера Экхарда, культуре алхимии и проч.

Рационалистическая культура классицизма, создавая культ Разума, завершает, с одной стороны, процесс канонизации античной мифологии как универсальной системы художественных образов, а, с другой, окончательно «демифологизирует» эту мифологию, превращая ее в систему дискретных, логически расположенных образов-аллегорий. Реальная мифология королевской власти, бесконтрольного абсолютизма рационализирова-

лась, получала разумность и стройность с помощью перевода на язык поэтических символов античной мифологии.

Романтизм (а до него — предромантизм) выдвинули лозунги обращения от Разума к Мифу и от дискредитированной мифологии греко-римской античности к мифологии национально-языческой и христианской. «Открытие» для европейского читателя скандинавской мифологии, сделанное Малле в середине XVIII в., макферсоновский «Оссиан», фольклоризм Гердера, интерес к славянской мифологии в России втор. половины XVIII — нач. XIX в., приведший к появлению первых опытов научного подхода к этой проблеме, подготовили вторжение в искусство романтизма образов национальной мифологии. В нач. XIX в. происходит активизация роли христианской мифологии в общей структуре романтического искусства. «Мученики» Шатобриана знаменуют собой попытку заменить в литературе античную мифологию христианской (хотя само рассмотрение христианских текстов как мифологических свидетельствует о глубоко зашедшем процессе секуляризации сознания). Стремление оживить христианскую мифологию проявилось и у немецких романтиков, и в ряде поисков в области живописи (на фоне малоудачных и по сути только тематических поисков в этой области европейских художников первой половины XIX в. неожиданным прозрением в будущее является попытка возрождения техники и стиля иконописания в запредельном образе А. Иванова «Воскресение Христова»). Значительно большее распространение в системе романтизма получили богоборческие настроения, выразившиеся в создании демонической мифологии романтизма (Байрон, Шелли, Лермонтов). Демонизм романтической культуры сделался не только внешним перенесением в искусство начала XIX в. образов из легенды о падшем отверженном ангеле-борце, но и приобрел в сознании романтиков черты подлинной мифологии. Мифология демонизма породила огромное количество взаимно изоморфных текстов, создала высоко ритуализированные каноны романтического поведения, мифологизировав сознание целого поколения.

Эпоха середины XIX в., пропитанная «реализмом» и прагматизмом, субъективно была ориентирована на демифологизацию культуры и осознала себя как время освобождения от иррационального наследия истории ради естественных наук и рационального преобразования человеческого общества. Однако именно в этот период существенно продвинулось вперед и получило твердые научные основания изучение мифологии, что неизбежно сделалось фактом не только науки, но и общей культуры эпохи, подготавливая тот взрыв интереса к проблемам мифа, который последовал на новом этапе развития европейской культуры и искусства.

Новый подъем общекультурного интереса к мифу падает на вторую половину и особенно на конец XIX — нач. XX вв. Кризис позитивизма, разочарование в метафизике и аналитических путях познания, идущая еще от романтизма критика буржуазного мира как безгеройного и антиэстетического по преимуществу породили попытки возродить «целостное», преобразующе волевое архаическое мироощущение, воплощенное в мифе. В культуре конца XIX века возникают, особенно под влиянием Р. Вагнера и Ф. Ницше, «неомифологические» устремления. Весьма разнообразные по своим проявлениям, социальной и философской природе, они во многом сохраняют значение и для всей культуры XX века (в советской науке феномен «неомифологизма» наиболее убедительно рассматривается в работе: Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа, М., 1976).

Обращение к мифологии в конце XIX — нач. XX в. существенно отличается от романтического (хотя первоначально могло истолковываться как «неоромантизм»). Возникая на фоне реалистической традиции и позитивистского мирозерцания, оно зачастую полемически, но всегда так или иначе соотносится с этой традицией.

Первоначально философской основой «неомифологических» поисков в искусстве были интуитивизм, отчасти — релятивизм и — особенно в России — пантеизм. Впоследствии неомифологические структуры и образы могли становиться языком для любых, в том числе и содержательно противостоящих интуитивизму художественных текстов. Одновременно, однако, перестраивался и сам этот язык, создавая различные, идеологически и эстетически весьма далекие друг от друга направления внутри ориентированного на миф искусства. Вместе с тем, несмотря на интуитивистские и примитивистские декларации, «неомифологическая» культура с самого начала оказывается высоко интеллектуализированной, направленной на авторефлексию и самоописание; философия, наука и искусство здесь стремятся к «синтезу» и влияют друг на друга значительно сильнее, чем на предыдущих этапах развития культуры. Так, идеи Вагнера о мифологическом искусстве как искусстве будущего и Ницше — о спасительной роли мифологизирующей «философии жизни» порождают стремление организовать все формы познания как мифопоэтические (в противоположность аналитическому миропостижению). Элементы мифологических структур мышления проникают в философию (Ницше, идущий от Ф. Шеллинга Вл. Соловьев, позже — экзистенциалисты), психологию (З. Фрейд, К. Г. Юнг), в работы об искусстве (ср. в особенности импрессионистическую и символистскую критику — «искусство об искусстве»). С другой стороны, искусство, ориентированное на миф (символисты, в нач. XX века — экспрессионисты), тяготеет к особенно широким философским и научным обобщениям,

зачастую открыто черпая их в научных концепциях эпохи (ср. влияние учения К. Г. Юнга на Джойса и др. представителей «неомифологического» искусства в 20—30 гг. нашего века и позже). Даже узко специальные работы по изучению мифа и обряда в этнологии и фольклористике (Дж. Фрейзер, Л. Леви-Брюль, Э. Кассирер и др. — вплоть до В. Я. Проппа и К. Леви-Стросса) или анализ мифолого-ритуальной природы искусства в литературоведении (М. Бодкин, Н. Фрай) в равной мере оказываются и порождением общей «неомифологической» устремленности культуры XX века, и стимуляторами все новых обращений к мифу в искусстве.

Из сказанного очевидна и связь «неомифологизма» с панэстетизмом: представлением об эстетической природе бытия и об эстетизированном мифе как средстве наиболее глубокого проникновения в его тайны — и с панэстетическими утопиями: миф для Вагнера — искусство революционного будущего, преодоление безгеройности буржуазного быта и духа; миф для Вяч. Иванова, Ф. Сологуба и многих других русских символистов нач. XX в. — это та Красота, которая одна способна «мир спасти» (Ф. Достоевский).

Общим свойством многих явлений «неомифологического» искусства было стремление к художественному «синтезу» разнообразных и разнонаправленных традиций. Уже Вагнер сочетал в структуре своих новаторских опер мифологические, драматургические, лирические и музыкальные принципы построения целостного текста. При этом естественным оказывалось взаимовлияние мифа и различных искусств друг на друга, например, отождествление повторяемости обряда с повторами в поэзии и создание на их скрещении лейтмотивной техники в музыке (опера Вагнера), а затем — в романе, драме и т. д. Возникали «синкретические» жанры: «роман-миф» XX века, «Симфонии» А. Белого на мифологические или подражающие мифу сюжеты, где используются принципы симфонической композиции, и т. д. (ср. более позднее утверждение К. Леви-Стросса о музыкально-симфонической природе мифа). Наконец, все эти устремления к «синтезу искусств» своеобразно воплотились в начале XX века в кинематографе.

Возродившийся интерес к мифу проявился в трех основных формах. Во-первых, резко усиливается идущее от романтизма использование мифологических образов и сюжетов. Создаются многочисленные стилизации и вариации на темы, задаваемые мифом, обрядом или архаическим искусством. Ср. роль мифологической темы в творчестве Д. Г. Россетти, Э. Бёрн-Джонса и др. художников-прерафаэлитов, такие драмы русских символистов, как «Прометей» Вяч. Иванова, «Меланиппа-философ» или «Фамира-кифарэд» Инн. Анненского, «Протесилай умерший» В. Брюсова и т. д. При этом, в связи с выходом на арену мировой

культуры искусства неевропейских народов, значительно расширяется круг мифов и мифологий, на которые ориентируются европейские художники. Обращенность культуры XX века к примитиву вводит, с одной стороны, в круг ценностей детское искусство, что влечет за собой постановку проблемы детской мифологии в связи с детским языком и психологией (Пиаже). С другой стороны, широко распахиваются двери перед искусством народов Африки, Азии, Южной Америки, которое начинает восприниматься не только как эстетически полноценное, но и — в определенном смысле — как высшая норма. Отсюда — резкое повышение интереса к мифологии этих народов, в которой видят средство декодирования соответствующих национальных культур (ср. мысль Назыма Хикмета о глубокой демократичности «нового искусства» XX века, избавляющегося от европоцентризма). Параллельно начинается пересмотр воззрений на свой национальный фольклор и архаическое искусство; ср. «открытие» Н. Грабарем эстетического мира русской иконы, введение в круг художественных ценностей народного театра, живописи (вывески, художественная утварь), интерес к обрядности, к легендам, поверьям, заговорам и заклинаниям и т. д. Определяющее влияние этого фольклоризма на писателей типа А. Ремизова или Д. Лоренса бесспорно.

Во-вторых, тоже в духе романтической традиции, появляется установка на создание «авторских мифов». При этом если писатель-реалист стремится осознать свою картину мира как подобную действительности (предельно локализованную исторически, социально, национально и т. д.), то, например, символисты, напротив, находили специфику художественного видения в его нарочитой мифологизированности, в отходе от бытовой эмпирии, от четкой временной или географической приуроченности. Это особенно любопытно потому, что глубинным объектом мифологизирования даже у символистов оказывались не только «вечные» темы (Любовь, Смерть, одиночество «я» в мире), как это было, например, в большинстве драм Метерлинка, но именно коллизии современной действительности: урбанизированный мир отчужденной личности и ее предметного и машинного окружения («Города-спруты» Верхарна, поэтический мир Ш. Бодлера, В. Брюсова, живопись Добужинского) или царство вечно недвижной провинциальной стагнации («Мелкий бес» Ф. Сологуба). Экспрессионизм же (ср. «R. U. R.» К. Чапека) и особенно «неомифологическое» искусство 2-й и 3-й четверти нашего века окончательно закрепили связь мифологизирующей поэтики с темами современности, с вопросом о путях человеческой истории (ср., например, роль «авторских мифов» в современных утопических или антиутопических произведениях).

Наиболее ярко, однако, специфика современного обращения к мифологии проявилась в создании (в конце XIX — нач. XX в.,

но особенно — в 1920—30-х гг. и позже) таких произведений, как «романы-мифы» и однотипные им «драмы-мифы», «поэмы-мифы». В этих собственно-«неомифологических» произведениях миф принципиально не является ни единственной линией повествования, ни единственной точкой зрения текста. Он сталкивается, сложно соотносится либо с другими мифами (дающими иную, чем он, окраску изображения), либо с темами истории и современности. Таковы «романы-мифы» Джойса, Т. Манна, Дж. Апдайка, «Петербург» А. Белого и др. Соотношение мифологического и исторического в подобных произведениях может быть самым различным — и количественно (от разбросанных в тексте отдельных образов-символов и параллелей, намекающих на возможность мифологической интерпретации изображаемого, — до введения двух и более равноправных сюжетных линий: ср. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова), и семантически. Однако ядро «неомифологических» произведений составляют такие, где миф выступает в функции языка-интерпретатора истории и современности, а эти последние играют роль того пестрого и хаотического материала, который является объектом упорядочивающей интерпретации. Так, чтобы понять смысл художественной концепции «Петра и Алексея» Мережковского, необходимо увидеть в сценах кровавой борьбы Петра I с сыном новозаветную коллизию Отца-демиурга и Сына-жертвенного Агнца. Очевидно, что познавательная ценность мифа и исторических событий здесь совершенно различна, хотя истолкования мифа как глубинного смысла истории у разных авторов могут мотивироваться по-разному (миф — носитель «естественного», не искаженного цивилизацией сознания первобытного человека; миф — отображение мира Первогероев и Первособытий, лишь варьирующих в бесчисленных коллизиях истории; мифология — воплощение «коллективно-бессознательного», по К. Г. Юнгу, и своеобразная «энциклопедия архетипов» и т. д., и т. п.). Впрочем, указанная иерархия ценностей в «неомифологических» произведениях не только задается, но зачастую тут же и разрушается: позиции мифа и истории могут не соотноситься однозначно, а «мерцать» друг в друге, создавая сложную игру точек зрения и зачастую делая наивным вопрос об истинном значении изображаемого. Поэтому очень частым (хотя все же факультативным) признаком «неомифологических» произведений оказывается ирония — линия, идущая в России от А. Белого, в Европе — от Джойса. Однако типичная для «неомифологических» текстов множественность точек зрения только у начала направления воплощает идеи релятивизма и непознаваемости мира; становясь художественным языком, она получает возможность отображать и другие представления о действительности, например, идею «многоголосого» мира, значения которого возникают из сложного суммирования отдельных «голосов» и их соотношений.



«Неомифологизм» в искусстве XX века выработал и свою, во многом новаторскую поэтику — результат воздействий как самой структуры обряда и мифа, так и современных этнологических и фольклористских теорий. В основе ее лежит циклическая концепция мира, «вечное возвращение» (Ницше). В мире вечных возвратов в любом явлении настоящего просвечивают его прошедшие и будущие инкарнации. «Мир полон соответствий» (А. Блок) — надо только уметь увидеть в бесчисленном мелькании «личин» (история, современность) сквозящий в них Лик мирового всеединства (воплощаемый в мифе). Но поэтому же и каждое единичное явление сигнализирует о бесчисленном множестве других — является их подобием, символом. Неслучайно у истоков «неомифологического» искусства находятся символистские «тексты-мифы». В дальнейшем символика произведений бесконечно усложняется, символ и предмет символизации постоянно меняются местами, но символизация продолжает оставаться важным компонентом структуры «неомифологических» произведений.

Не менее существенна здесь и роль поэтики лейтмотивов (неточных повторов, восходящих через музыкальные структуры к обряду и создающих картину мировых «соответствий») и поэтики мифологем (свернутых до имени — чаще всего до имени собственного — «осколков» мифологического текста, «метафорически» сопоставляющих явления из миров мифа и истории и «метонимически» замещающих целостные ситуации и сюжеты).

Наконец, следует отметить, что во многих произведениях «неомифологического» искусства функцию «мифов» выполняют художественные тексты (преимущественно нарративного типа), а роль мифологем — цитаты и перефразировки из этих текстов. Зачастую изображаемое декодируется сложной системой отсылок и к мифам, и к произведениям искусства. Например, в «Мелком бесе» Сологуба значение линии Людмилы Рутиловой и Саши Пыльниковой раскрывается через параллели с греческой мифологией (Людмила — Афродита, но и фурия; Саша — Аполлон, но и Дионис; сцена маскарада, когда завистливая толпа чуть не разрывает Сашу, одетого в маскарадный женский костюм, но Саша «чудесно» спасается, — иронический, но и имеющий серьезный смысл, намек на миф о Дионисе, включающий такие его существенные мотивы, как разрывание на части, смена облика, спасение — воскрешение), с мифологией ветхо- и новозаветной (Саша — змий-искуситель), с античной литературой (идиллий, «Дафнис и Хлоя»). Мифы, дешифрующие эту линию, составляют для Сологуба некое противоречивое единство: все они подчеркивают родство героев с первозданно прекрасным архаическим миром. Так «неомифологическое» произведение создает типичный для искусства XX века панмифологизм, уравнивая миф, художественный текст, а зачастую и отождествленные с мифом исторические ситуации (ср., например, истолкование в

«Петербурге» А. Белого истории Азефа как «мифа о мировой провокации»). Но, с другой стороны, такое уравнивание мифа и произведений искусства заметно расширяет общую картину мира в «неомифологических» текстах. Ценность архаического мира, мифа и фольклора оказывается не противопоставленной ценностям искусства позднейших эпох, а сложно сопоставленной с высшими достижениями мировой Культуры.

## КОШУНСТВЕННАЯ ПОЭЗИЯ В СИСТЕМЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

В. М. Живов

### I. Кошунство в восточной и западной культурных традициях

Как кажется, ни в какой другой период развития русской поэзии мы не сталкиваемся с таким широким распространением обыгрывания в поэзии текстов Св. Писания и богослужения, эпизодов св. истории, элементов церковного обряда и т. д., как в последние два десятилетия XVIII и первые три десятилетия XIX века. Дельвиг пишет (1934, 395 — нач. 20-х годов):

Что ж Соломону вопреки  
Глупцы вино бранят?  
Простить им можно: дураки  
Не знают, что творят.

Подтекстом этих строк, которые взяты из прославляющей вино песни, изобилующей библейскими реминисценциями (см. примечания Б. Томашевского, там же, с. 495) являются слова Христа на Голгофе: «Отче отпусти имъ: не вѣдятъ бо, что творятъ» (Лк. 23. 34). Это кошунственное употребление слов Христа в контексте вакхической песни несомненно мыслится как комическое цитирование, сообщающее стихам особое вольнодумное остроумие. Тот же прием применен для создания эпиграмматического эффекта в стихах Державина «Заповедь» (1933, 372):

Любите и врагов,  
О люди добрые! любите,  
Хотя ослов и псов  
И им добро творите:  
Похвальные стихи пишите.

В этих стихах пародийно используется текст Мф. 5. 44. Примеры такого обыгрывания можно привести во множестве (см. ниже),

поэтому представляется существенным выяснить его функциональный смысл<sup>1</sup>.

Прежде всего следует иметь в виду, что в традиционной («допетровской») системе православной культуры всякая игра с сакральными текстами или с церковным обрядом не может не восприниматься как кощунство; священные тексты могут появляться лишь в сакральном контексте, причем эта взаимосвязь настолько сильна, что предметы и лица, попадающие в сакральный контекст, сами по себе сакрализуются.

Иная ситуация наблюдается на Западе. Начиная по крайней мере с трубадуров, сакральные образы употребляются здесь в любовной лирике. Как отмечает М. Шапиро (1973, 34), «throughout the Middle Ages the narrative books of the Old Testament had been read from a lay point of view as an epic of Jewish heroes and heroines, ideal in courage, wisdom, and beauty. Joshua, Gideon, Samson, Solomon, Judith, and others were often named in courtly literature as noble types beside those of the Greek and Roman world». При этом средневековая католическая Европа вырабатывает специфическое отношение к сакральным текстам, обнаруживающееся как в поведении (карнавальные традиции), так и в литературе. «Les clercs, — пишет Э. Ильвонен (1914, 42), — traitent des choses sacrées d'une façon intime et familière, qui choque nos idées modernes. Ce trait est caractéristique de toute la littérature cléricale du moyen âge. Ce n'est que depuis l'époque de la Réformation que les gens de l'Église prennent à cet égard une attitude plus réservée. Vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle, les goliards inventent un genre littéraire spécial en insérant systématiquement dans leurs poésies latines ou françaises profanes des textes sacrés, qu'ils adoptent à n'importe quel sujet. Pendant le XIII<sup>e</sup> siècle, ils traitent dans ces parodies surtout des thèmes érotiques et burlesques. Depuis le XIV<sup>e</sup> jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, les sujets politiques sont au premier plan. Plus tard on continue à traiter différents sujets profanes dans le cadre de prières et d'hymnes ecclésiastiques. Même de nos jours, ce genre n'est pas inconnu dans la poésie populaire», ср. еще Леманн, 1963. Существенно отметить, что эти

<sup>1</sup> При этом следует иметь в виду, что соотносимость с библейско-литургическими текстами ощущается в этот период и там, где мы, видимо, не были бы склонны ее находить. Поэтому совокупность примеров «каламбурного» использования таких текстов значительно больше, чем это представляется на первый взгляд. Так, в «Благонамеренном» за 1823 г. было напечатано направленное против П. А. Катенина «Объявление о стихотворениях моего приятеля NN» — «В Москве, в Петербурге не знают приятеля моего. Ни его баллад, ни его песен, ни его комедий, ни его трагедий». В письме А. Е. Измайлова, рассказывающем о прохождении этого объявления через цензуру, говорится: «Не вымарано ничего, только местоимение его переставлено с зада на перед, чтобы неблагомыслящие не сочли за пародию X заповеди: ни вола его, ни осла его, ни рабыни его и пр.» (см. Левкович, 1978, 157, 191). Для соотносения, таким образом, оказывается достаточной постпозиция местоимения.

кошунства остаются — по крайней мере, отчасти — нейтральными с религиозной точки зрения (ср. Алексеев, 1972, 316). Действуя на совсем иных основаниях, свою лепту вносит сюда и Реформация, которая создает целую традицию рассмотрения актуальных событий — от исторических до бытовых — через призму св. истории.

Нельзя, конечно, утверждать, что традиционно православный взгляд на вещи (см. о нем в интересующем нас аспекте: Лотман и Успенский, 19776) целиком сохранился в России вплоть до занимающего нас периода; тем более нельзя утверждать, что он был в равной мере присущ всем культурным группам русского общества, столь кардинально различным в своей духовности. Усвоение элементов западноевропейской образованности русским дворянством, чрезвычайный наплыв югозападнорусского духовенства и его влияние, широкие народные контакты с той же югозападнорусской культурой, переход от элементарного общенародного к сословно-профессиональному образованию и многое другое изменяло — но изменяло по-разному — мироощущение большинства этих культурных групп. Тем не менее, нельзя думать, что для конца XVIII — нач. XIX в. традиционно-православная культура утратила все свое значение. Во многих своих элементах эта традиционная система остается культурной нормой<sup>2</sup>, так что даже для тех, которые ее не принимают, она мыслится своего рода эталоном, отклонением от которого определяется степень независимости и оригинальности. Для нас особенно существенно, что заданность сознанию этого эталона сообщает актуальное ощущение кошунства всякому автору разбираемого периода, использующему сакральные выражения для каламбура или пародии<sup>3</sup>.

Это доказывается, в частности, тем фактом, что целый ряд острот того времени не могут иметь ровно никакого смысла, если не имеют смысла кошунственного — этот же последний и указывает на существование упомянутого эталона. Так, Пушкин в

---

<sup>2</sup> Можно даже думать, что с середины XVIII в. начинается некоторое движение возвращения к этой норме — сначала довольно слабое, выразившееся в практическом отказе от крайностей Духовного Регламента и иных нововведений Прокоповича и его единомышленников, а к середине XIX в. уже вполне ярко сказавшееся в деятельности, например, преосв. Игнатия Брянчанинова и монахов Оптиной пустыни. Существованием этой нормы объясняется, на наш взгляд, и процесс сакрализации личности монарха, осуществляющийся в XVIII — нач. XIX вв. Отнесение к правящему монарху всей библейской и экклезиологической символики царства, чрезвычайно характерное для проповеди, оды, похвального и приветственного слова этого времени, воспринимается в рамках данной нормы не как конвенциональное, а как безусловное, т. е. отождествляющее монарха с Христом и ветхозаветными святыми, Христа прообразующими.

<sup>3</sup> Ниже будет указан ряд исключений из этого положения, связанных с пародированием штампов поэтического языка высокого стиля, имеющих в основании библейские или литургические выражения.

письме Вяземскому от 14 октября 1823 г., сопоставляя «упоительные мечты» своего «Кавказского Пленника» с «упоительными мечтаньями» «Послания Давыдову» Вяземского, пишет: «твоя от твоих» (XIII, 69). Это выражение взято из завершающего анамнезис возгласа священника на литургии: «Твоя отъ твоихъ тебѣ приносяще, о всѣхъ и за вся». Поскольку чин литургии явно не входит в число источников литературных цитат (как, например, классические авторы), это обыгрывание богослужебного текста имеет смысл только как кощунственная вольность, возможная лишь в достаточно узком кругу единомысленных друзей и — как таковая — сообщающая письму одновременно вольный и интимный оттенок.

Данный пример лишь показывает, что норма православной культуры продолжает мыслиться, тогда как объяснение рассмотренного кощунства, в сущности, не столько отвечает на вопрос, почему Пушкин кощунствует, сколько демонстрирует всю сложность этого вопроса. В самом деле, если кощунственная вольность возможна лишь в узком кругу, встает вопрос, каков этот круг; если мы утверждаем его единомыслие, то следует понять, в чем именно он единомыслен.

Трудно считать, что это единомыслие состоит в вольнодумстве или атеизме. Действительно, если эти качества можно еще приписать Пушкину и Вяземскому, то В. В. Капнисту и Г. Р. Державину они явно не свойственны<sup>4</sup>. Однако в письме Капниста и Хемницера Державину от 5 марта 1781 г. с разбором державинской «Оды на новый год» мы находим явную параллель к приведенному выше примеру. Говоря об излишней детализации державинской оды, они пишут: «Не раздробляй, да не раздобишася. См. послание свят. Боало к пиитам» (Капнист, 1960, 258). Пародируются, видимо, слова диакона из чина литургии «раздоби владыко», следующие за ними слова священника («раздобиаемый и нераздбиаемый» и т. д.) и синтаксическая структура гомилетических сентенций.

Никакой ясности не приносит и предположение о генетической связи русских литературных кощунств с французской антиклерикальной литературой. Даже в тех случаях, где эта связь очевидна (как, например, при переводе), остается вопрос о функции этих текстов в русской ситуации. В самом деле, вполне понятно, какой цели отвечают они во Франции. Там мы находим влиятельное духовенство и католические монашеские ордена, обладающие собственной политической концепцией и с определенным успехом проводящие собственную культурную

---

<sup>4</sup> Ср. многочисленные религиозные стихи Державина или описание религиозного восторга, пережитого им при написании оды «Бог» (III, 594). Ср. также обширную переписку Капниста с женой, исполненную глубокого пиетизма (Капнист, 1960).

политику. Их деятельность распространяется не только на «культурную» сферу (науку, литературу, искусство), но и на всю общественную и политическую жизнь. Эти притязания клира на доминирующее положение во всех сферах вызвали естественный отпор у тех, чьи политические, научные или культурные воззрения не совпадали с санкционированными Римом<sup>5</sup>.

В интересующий нас период в России подобные явления полностью отсутствуют, и поэтому антиклерикализм не имеет никакой реальной почвы. В общественной жизни, а тем более в политике духовенству отведена явно второстепенная роль. Вплоть до николаевского царствования продолжают разборы духовенства, при которых лишние члены духовного сословия либо отдаются в солдаты, либо записываются в экономические крестьяне<sup>6</sup>. Возраст и состояние лиц, поступающих в монастырь, строго контролируется синодом и светской властью, так что часто пострижение обеспечивается лишь подкупом ряда должностных лиц. И в культурной, и даже в собственно религиозной сфере иерархия только выполняет приказания светской власти<sup>7</sup> (в частности, во время реакции начала 90-х годов, когда она даже приходит в растерянность от возложенных на нее задач, например, духовной цензуры). Синод, в 30-е и 40-е годы еще боровшийся за равноправие с сенатом, постепенно превращается даже не в одну из коллегий, а в один из департаментов, что практически и осуществляется в 1817 г. при образовании Министерства духовных дел и народного просвещения (министр — кн. А. Н. Голицын — одновременно и обер-прокурор синода). Такая ситуация сохраняется до 1824 г., когда деятельность (общественная) митр. Серафима и арх. Фотия приводит к отставке Голицына, закрытию Библейского Общества и к некоторой независимости (или, вернее, прецеденту независимости) духовенства<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> И здесь западный антиклерикализм опирается на длительную традицию — от гиббелинов до французских противников ультрамонтанства. Отметим для сравнения, что в Англии, где подобные проблемы относительно англиканской церкви не стоят (до начала XIX в., когда защита Высокой церкви соединяется с торийской политикой), нет ни традиции антиклерикальной литературы (есть специально антипапистская и специально антипуританская), ни традиции литературного кощунства.

<sup>6</sup> Впрочем, есть случаи (см. Владимирский-Буданов, 1874, 232), когда лица духовного сословия сами просят о переводе их в экономические крестьяне, что еще раз показывает, сколь незавидным было положение духовенства.

<sup>7</sup> Характерно, например, что для заведенных Екатериной народных училищ учебники Закона Божиего пишутся светским лицом (Янковичем), и светские же лица Закон Божий в этих училищах преподают — см. Толстой, 1886, 102.

<sup>8</sup> Основание для антиклерикализма дает, естественно, и положение церкви в рамках позднейшей теории «самодержавия, православия, народности». Характерно, однако, что император Николай в своем стремлении к консоли-

Возможно, конечно, что при доминирующем влиянии французской культуры некоторая часть литературных кощунств переносится на русскую почву почти механически и субъективно воспринимается как свидетельство политического вольнодумства (антиклерикализма). Таковы некоторые стихи кн. Горчакова, «Ноэль» Вяземского, «Монах», «Бова», «Гаврилиада» Пушкина и т. д. Однако и здесь — при отсутствии реальных оснований для антиклерикализма — мы находим лишь холостую (в плане конкретной политической направленности) деятельность. Такая деятельность должна, видимо, пониматься как характеристика литературной (и специфически литературной) позы или как средство социокультурного обособления. Это особенно ясно в случае с кн. Горчаковым, начало антицерковных выступлений которого приходится еще на период официального вольтерьянства Екатерининского царствования: поскольку князь отнюдь не выступает глашатаем официозных мнений, а скорее ставит себя в оппозицию к ним, он явно сражается с им самим выдуманным призраком (или, возможно, как истинный европеец, с европейскими, т. е. западными «клерикалами»). Последующие события исказили в глазах позднейших критиков расстановку сил, очевидную для современников, и на идеологические споры интересующего нас периода была наложена привычная схема противостояния клерикализма и антиклерикализма; одним из результатов было и возникновение рубрики антиклерикальной поэзии<sup>9</sup>.

Итак, литературные кощунства в России не могут быть объяснены (политическим, общественным) антиклерикализмом. Следовательно, причину их мы должны искать в области культуры, в культурной (а не политической или общественной) позиции определенного круга лиц. Каков круг этих лиц и какова их культурная позиция, нам и предстоит выяснить (мы уже видели, что свести эту позицию к религиозному вольнодумству не удастся). Представляется, что для решения этих вопросов следует изучить характер пробиваний, в которых обнаруживаются кощунства (обыгрывание священных текстов).

---

дании всех общественных групп империи находит необходимым обзавестись подобной теорией. Ретроспективно это означает, что до николаевских преобразований православие было лишь второстепенным атрибутом самодержавной системы, не дающим основания для политического антиклерикализма.

<sup>9</sup> Так, уже П. В. Анненков (1874, 146) полагает, что «Гаврилиада» была написана «в виде ответа на корыстное ханжество клерикальной партии», причем одним из главных деятелей этой партии оказывается кн. А. Н. Голицын. Как хорошо известно, этот схематизирующий подход получил в дальнейшем широкое развитие.



## II. Жанровые ограничения кощунственных текстов. Кощунство в пародии.

Жанровый характер поэтического мышления XVIII в. (см. о нем, например, Гуковский, 1927) не был вполне разрушен и в интересующий нас период, поэтому вопрос о характере произведений, допускающих кощунства, разумно поставить как вопрос о жанровых признаках, сочетающихся с обыгрыванием сакральных текстов.

Можно сразу же отметить, что кощунство невозможно в жанрах высокого стиля: оде, кантате, героической поэме, трагедии и т. д. Существенно, что оно не встречается и в рамках реформированной Державиным оды, даже в таких ее типах, как державинское «На счастье» и многочисленные ему подражания<sup>10</sup>.

В жанрах не высокого стиля наблюдается большое разнообразие. Редко встречаются кощунства (как и вообще библейско-литургические реминисценции) в лирике, выражающей «частные» чувства, и в стихотворениях антологического характера, т. е. в элегии, идиллии, буколке, героиде, любовном послании и пр. В частности, мы почти не наблюдаем кощунств в любовной лирике<sup>11</sup>, если исключить из нее альбомные по своему характеру стихотворения (типа пародирующих Благовещение мадригалов «К Маше» И. И. Дмитриева и Батюшкова, «Ты богоматерь, нет сомненья» Пушкина, «Троицы на масляной неделе» Гнедича и т. п.). Частое присутствие в этих стихах эпиграмматического point'a сближает их с эпиграммой и позволяет выделить в особый класс. Не слишком частые кощунства, встречаемые в басне, почти во всех случаях восходят к иноязычному оригиналу (ср., напр., многочисленные переложения — Ломоносова, Сумарокова, Хераскова, Дмитриева — лафонтеновской басни «Le rat qui s'est retiré du monde»).

Напротив того, кощунства весьма часто встречаются в эпиграммах; один пример уже был приведен выше — и, чтобы не загромождать текст дальнейшими цитатами — за другими отошлем к сб. «Русская эпиграмма второй пол. XVII — нач. XX в.» (Л., 1975), где интересующие нас тексты могут быть най-

<sup>10</sup> Правда, в «Фелице» (I, 139) мы находим такие строки, как «За Библией, зевая, сплю» (о кн. А. Вяземском) и «Кто сколько мудростью ни знает, Но всякий человек есть ложь. Не ходим света мы путями...» Первый пример, однако, вряд ли можно считать кощунством, скорее это просто описание «развратного» поведения. Во втором примере, где вторая строка есть реминисценция Пс. 115. 2, а третья восходит к ряду литургических выражений, мы скорее можем говорить об элементах дидактической оды, в которой такие аллюзии обычны и уместны.

<sup>11</sup> И здесь можно видеть существенное отличие от французской поэзии, в которой любовная тема сопрягается с кощунством довольно часто — от Шолье (а при другой перспективе от вагантов), писавшего, что «Le vrai paradis où j'aspire, C'est d'être toujours amoureux», до Парни.

дены под №№ 64, 75, 184, 283, 335, 344, 366, 374, 565, 592, 638, 701, 707, 727, 757, 825, 833, 890, 950, 956, 965, 989, 990, 1023, 1040, 1068, 1258. Встречаются кощунства и в сатирах, напр., в «Беспристрастном зрителе нынешнего века» Д. П. Горчакова, в «Я» И. М. Долгорукова, в «Опасном соседе» В. Л. Пушкина или в сатире «Интерес» неизвестного автора (см. «Поэты-сатирики конца XVIII — нач. XIX в.». Л., 1959). Равным образом, наблюдаются они и в носящих сатирический оттенок медитациях, типа «Камина в Пензе», «Камина в Москве», «Авось», «Везет» того же И. М. Долгорукова. Весьма часты кощунства в сатирических стихах типа мениппеи (включая сюда ноэли) — см., напр., «Дом сумасшедших» А. Ф. Воейкова, «Видение на берегах Леты» и «Певца в Беседе любителей русского слова» Батюшкова, «Тень Фонвизина» и «Тень Баркова» А. С. Пушкина. Очень распространено обыгрывание сакральных текстов в дружеском послании. Так, можно отметить «Теперешнюю мою жизнь» Д. П. Горчакова, послание В. Л. Пушкина «К В. А. Жуковскому», «Послание к Н. Р. П.» М. В. Милонова, послание П. А. Вяземскому Батюшкова и его же «Послание от практического мудреца...», послание Жуковского «Воейкову», послания к Жуковскому (1816 г.), Тургеневу (1817 г.), В. Л. Давыдову (1821 г.), Вигелю (1823 г.) А. С. Пушкина и т. д. Здесь стихотворные послания полностью сходны с прозаической дружеской перепиской, о которой мы говорили выше. Кощунства, наконец, встречаются и в стихотворной пародии, направленной на жанры высокого стиля (и, таким образом, опосредствованно входящей в те жанры, против которых она направлена).

На наш взгляд, появление кощунств в пародии, и специально в жанровой пародии, особо значимо. Действительно, пародия есть произведение внутрилитературное, и обыгрывание в ней сакральных текстов должно иметь не внелитературную, а внутрилитературную направленность. Если, например, в сатире такое обыгрывание, в принципе, может быть направлено против святости вообще или начетничества вообще, то в пародии то же обыгрывание должно соотноситься с употреблением сакральных текстов внутри литературы, точнее, внутри пародируемого жанра (см., напр., пародию на «Гимн лиро-эпический» Державина в «Тени Фонвизина» Пушкина — I, 162). Более того, жанровая пародия пародирует прежде всего штампы данного жанра; следовательно, пародируемые в ней сакральные тексты должны быть такими, цитирование которых относится к клишированным приемам соответствующего жанра. Такое положение вещей мы и наблюдаем в пародийных одах, начиная от Вздорных од Сумарокова и вплоть до пародийных од С. Н. Марина.

Мы позволим себе более подробно разобрать пародийную оду Державина «Похвала комару» (III, 401—411). Эта ода, написанная в 1807 г., является не

только пародией на одический жанр вообще, испытывавший в то время очередной кризис, но и автопародией<sup>12</sup>. Ее жанрово-пародийный характер демонстрируется, напр., ст. 54—56: «Комара, мудрец, паденьем Возгреми нравоученьем: Суета, скажи, все — ах!» (III, 403). В них пародируется общее место дидактических од — от Сумарокова и Херсакова до Муравьева и самого Державина (ср. II, 637), — являющееся аллюзией на Ек. 2. 11. Ст. 29 «Мгла упала тлена с глаз» (III, 402) направлен, видимо, на торжественную или духовную оду; этот образ можно полагать одическим штампом, имеющим определенные соответствия в сакральных текстах<sup>13</sup>.

Библейско-литургические реминисценции «Похвалы комару» этим, однако, не органичиваются, причем если реминисценции некоторых библейских событий могут быть рассмотрены как своего рода одические штампы, то есть в ней и такие аллюзии, которые нельзя не считать случаями сознательного кощунства. Так, к клишированной одической образности может быть отнесен «огненный столп» (см. у самого Державина «На взятие Измаила» I, 341; «Водопад» I, 484; «На Мальтийский орден» II, 221) и сравнение врага с египетским фараоном (см. у самого Державина «Эпистола к генералу Михельсону», III, 318; «Монумент милосердию» II, 526) — оба эти эпизода см. Исх., гл. 13 и 14. В соответствии с этим в «Похвале» мы находим (III, 406—407):

Столп из пламени был дан  
Весть Юдеев в Ханаан.  
Пред грядущею весною  
В вечер, тихую зарю,  
Столп толчется комаров:  
Служит знаком селянину  
В поле гнать свою скотину...

И далее (III, 410):

И на зимнем твоём стане  
Замерзаешь тож, как он;  
А тепло лишь дхнет весною,  
Ты попутною порою  
Сам средь моря Фараон!

Если и эти примеры явно звучат кощунственно и вряд ли могут объясняться как только пародирование одических штампов, то следующие строки упоминают эпизод из св. истории, аллюзии на который в одах нам вообще неизвестны. Имеем в виду ст. 138—140: «На египетски границы Гнев небесной лег десницы, И Комар — ее перун!» (III, 406). Здесь подразумевается одно из бедствий египетских — Исх. 8. 16: И будутъ скипы (т. е. мошки) въ челоѣѣѣѣѣ, и въ скотѣѣѣѣѣ, и на фараонѣѣ, и домѣѣ его, и рабѣѣѣѣѣ его; и весь песокъ земный станеть скипами во всей земли египетской. Отсюда же заимствовано и выражение ст. 139 — Исх. 7. 4: И возложу руку Мою на Египетъ. Эти строки, таким образом, дают нам пример чистого кощунства.

Возникает вопрос о том, что именно пародируется кощунством, поскольку, как мы уже говорили, направленность пародии исключительно внутрিলитературна. Легко находится внут-

<sup>12</sup> На это указывает наличие в ней парафраз собственных державинских од. Например, ст. 201—203 «Похвалы комару» (О, велик и ты, Комар, Общей цепи всех твореньев Не последний ты из звеньев) можно соотнести со стихом оды «Бог»: «И цепь существ связал всех мной» (I, 201).

<sup>13</sup> Ср. Деян. 9. 18: А абіе отпадоша отъ очю его яко чешуя, прозрѣ же абіе. Канон Вознесению, п. 1, Катавасия: тину бо отрясь очесе умнаго, видить сущаго. Пародийное (и кощунственное) использование того же образа есть и во второй оде Баркова, ст. 78 (барковские оды совмещают в себе черты жанровой и стилевой пародии).

рилитературное соответствие тем примерам, с которых мы начали, — это, говоря обобщенно, усвоение поэтическому языку высокого стиля библейско-литургической фразеологии. Но последние примеры (и особенно последний пример) не поддаются такой интерпретации. Пародийному кощунству должна соответствовать непародийная сакрализация; следовательно, кощунства в жанрово-пародийной оде предполагают сакрализацию оды как жанра.

### III. Библейско-литургические реминисценции в поэзии высокого стиля. Ода и проповедь.

Как известно, субъективное восприятие начала русской поэзии у Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова связывалось с их собственной поэтической деятельностью. Можно думать, что это восприятие отчасти находит свое основание в искусственном, «сделанном» характере русского поэтического языка, в том, что для большей части выражений этого языка может быть найден источник заимствования. Споры Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова о том, кто из них «начал» русскую поэзию, могут при этом рассматриваться как связанные с ориентацией на разные источники у каждого из этих поэтов.

При определенной разности ориентации, однако, для всех трех поэтов одним из основных источников формирования фразеологии высокого стиля служит св. писание и богослужение (ср. Винокур, 1959, 144—151). При этом заимствования распространяются не только на отдельные церковно-славянские слова, но и на выражения и образы, поскольку, как отмечает В. В. Виноградов (1938, 118), «обилие идиом и устойчивость фразеологических сращений, выступающих как целостные смысловые единства, — характерная особенность высокого стиля первой половины XVIII в.». О том, насколько широко поэзия заимствует из церковного источника, свидетельствуют обширные (и при этом отнюдь не полные) материалы, собранные И. И. Солосиным (1913).

С традиционно-православной точки зрения результатом этого процесса было введение сакральной символики в чисто светский контекст, т. е. — с этой точки зрения — кощунство. Именно так воспринимают старообрядцы (см. История, 1863, 60—61) известные стихи Ломоносова в Оде 1743 г., относящиеся к Петру I: «С Минервой сильный Марс гласит: 'Он Бог, он Бог твой был, Россия, Он члены взял в тебе плотския, Сошед к тебе от горних мест'» (VIII, 109). Такое восприятие, однако, не было свойственно ни самим поэтам, ни немногочисленному (ср. Гуковский, 1936, 9—11) кругу их обычных читателей. Для них контекст оды полностью оправдывает употребление сакральных образов, и в этом своем представлении они опираются на ряд внепоэтических пре-

цедентов (на придворный обиход, на проповедь, на западную традицию прославления монархов — см. Успенский, 1976, 288—289).

Отмечая восприятие старообрядцев, мы сталкиваемся с конфликтом двух смыслов, объективно присутствующих в понятии кощунства. При одном подходе кощунство — это то, что имеет целью оскорбление святыни, при другом — то, что имеет результатом оскорбление святыни. В первом случае все зависит от намерений адресанта, во втором — от культурной позиции адресата. Эти два смысла вступают в противоречие, когда для адресанта определенный контекст оправдывает употребление сакральной символики, а адресаты, принадлежащие другой культурной группе, этого оправдания не признают. Так, для Ломоносова контекст торжественной оды, обращенной к правящему монарху, оправдывает христологическую символику, а для старообрядцев это его оправдание несостоятельно. Точно так же для поэтов начала XIX в. контекст стихов о поэте мотивирует, как мы увидим ниже, введение библейских пророческих образов, а для многих их читателей (включая большинство духовенства) — это профанация и кощунство. Существенно, что этот подход части адресатов известен и самому адресанту, и это подчеркивает семиотическую значимость употребленных им библейско-литургических реминисценций.

Мы должны здесь отметить существенное отличие русской оды в первые 30 лет ее существования от оды западноевропейской. Хотя русская ода явно строится по западноевропейским образцам, однако обращена она — в явном отличии от оды западноевропейской — всегда к правящему монарху либо к члену правящего дома и никогда к частному лицу<sup>14</sup>. Ода адресуется члену царствующей династии, частному лицу адресуется эпистола<sup>15</sup>. Таким образом, одический контекст сакральных аллюзий — это обращение к монарху, но этот контекст безусловно допускает цитирование священных текстов, поскольку в русской культуре XVIII в. монарх сакрализован.

Четкая дихотомия оды и эпистолы разрушается в 60-е годы поэтами Сумароковской школы, отрицательное отношение которых к оде хорошо известно

---

<sup>14</sup> Исключением является, видимо, ода И. К. Голеневского графу А. Г. Разумовскому — «Ея императорского величества лейбкампании капитану-поручику обер-егермейстеру генералу аншефу <...> графу Алексею Григорьевичу Разумовскому всеусерднейшее поздравление, которое приносится в день тезоименитства его в приветственной оде чрез всенижайшего слугу и искреннейшего доброжелателя Ивана Голеневского. 1751 марта 17 дня», СПб., 1751. Это исключение, однако, лишь подтверждает правило, поскольку единственный партикулярный адресат оды оказывается при этом тайным мужем императрицы.

<sup>15</sup> Ср. «письма» Ломоносова И. И. Шувалову и Г. Г. Орлову. Ломоносов относит этот жанр к «среднему штилю» (VII, 589); отличие его от оды оче-

(см. Гуковский, 1927, 161). Едва ли не первыми свидетельствами этого разрушения могут служить две эпистолы М. Хераскова, напечатанные в «Свободных Часах» (1763 г.) — «Епистола. На день Высочайшего Коронования Ея Имп. Величества...» (сс. 540—544) и «Епистола. На день Рождения Его Имп. Выс. Павла Петровича» (сс. 545—547). В ходе этого процесса (и, может быть, в силу прямого усвоения западноевропейских образцов) появляются и оды частному лицу (З. Г. Чернышеву у В. И. Майкова, На смерть Бибикова у Державина, многочисленные оды Петрова, Рубана и т. д.)<sup>16</sup>. В результате этого разрушения сакральная символика может иногда появляться и в чисто светском контексте.

Другой процесс, приводящий к тому же результату, — это клиширование библейско-литургических реминисценций внутри языка высокого стиля. Такие образы, как «райский крин», «сломить/стереть рог гордых», «отверзающаяся небесная дверь» и многие другие, настолько прочно входят в поэтический словарь оды, что, видимо, и ассоциируются прежде всего с одой, а не с Св. Писанием<sup>17</sup>. Поскольку же именно ода является ядром поэзии высокого стиля, поскольку именно в ней генерируются приемы этого стиля и его фразеология (ср. Гуковский, 1936, 220 о генерирующем характере оды в отношении к героической поэме), одические фразеологизмы могут покидать контекст оды и появляться в произведениях других жанров. Это опять же приводит к употреблению библейских реминисценций в несакральном контексте.

видно: ода пишется четырехстопным ямбом (реже хореем), эпистола — александрийским стихом.

<sup>16</sup> Мы не говорим здесь о таких произведениях, как «Ода о суете мира, писанная к А. П. Сумарокову» или «Ода о вкусе А. П. Сумарокову» В. И. Майкова. Эти оды входят в другой разряд, именно в разряд нравственно-дидактических од. Сам по себе этот разряд, основанный на европейских образцах и укорененный в России Херасковым, тоже имеет разрушительный характер, но разрушает он другую дихотомию (торжественная ода — монарху, духовная ода — Богу), соответствовавшую параллелизму императора и Бога в культуре XVIII в.

<sup>17</sup> Рамки статьи не позволяют нам подробно разобрать этот процесс. Рассмотрим поэтому для иллюстрации лишь историю «райского крина». Первые появления этого образа находим в первых одах Ломоносова: «На взятие Хотина» (Россия, как прекрасный крин, Цветет под Анниной державой — VIII, 29) и «Первые трофеи» (Тобою наш Российской свет Во всех землях, как крин, цветет — VIII, 51). И. И. Солосин (1913, 246—247) связывает его с Ис. 35. 2. Тот же образ находим в одах Сумарокова, напр. Ода VIII (Цветет приятность райска крина, Взошла на трон Екатерина — II, 37), Ода IX (Подобье види райску крину... Премудрую Екатерину — II, 46) и т. д. (ср. Маслович, 1816, 25). Тот же образ многократно повторяется в одах Державина, Николаева и др. (для последнего примеры см. Арзуманова, 1965, 74). Отсюда он проникает в другие жанры (см., напр., в X песни «Россиады» Хераскова: «Парнаские цветы, как благовоны крины, Цветут под сению щедрот Екатерины»). Клишированность этого образа была осознана очень рано и неоднократно обыгрывалась. Я. Б. Княжнин (1784) писал: «Они всегда Екатерину... Уподобляли райску крину». То же находим и у Дмитриева в «Гимне восторгу» (И вмиг стремглав падет в долину, Где нет цветов, кроме крину — 1967, 283) и в «Чужом толке» (... зари багряны персты, И райский крин, и Феб, и небеса отверсты! — 1967, 114). Эту традицию продолжает А. Н. Нахимов в «Стихах по прочтении Сумарокова» (В творениях его у ног Екатерины Цветут для рифмы райски крины — 1816, 79). Наконец, в 1823 г. П. А. Вяземский пишет: «Но если бы кто у нас сказал, что за исключением первенствующих лириков, язык лирический составлен из *райских кринов*, <...> то доказал бы, что он с прилежанием вникнул в тайну многих наших лириков» (1878, 123). Представляется весьма правдоподобным, что при длительной истории этого образа к концу XVIII в. его библейский генезис уже не воспринимался.

Эти процессы, однако, не отменяют сакрального характера оды, но лишь размывают границы сакрализованной поэзии. Торжественная ода (и, само собой разумеется, ода духовная) продолжают восприниматься как сакрализованный жанр<sup>18</sup>. Можно думать, что существенную роль в этом играет сходство между одой и проповедью. Сходства между отдельными одами и отдельными проповедями неоднократно отмечались<sup>19</sup>. Значительно более важен, однако, общий функциональный и формальный параллелизм двух этих типов произведений.

Из функциональных сходств отметим прежде всего, что священник так же *ex officio* произносит проповеди, как поэт *ex officio* пишет оды (так, писание торжественных од входит в непосредственные служебные обязанности Ломоносова и Петрова; рассматривают это как обязанность и другие признанные поэты). Далее, как священник произносит проповедь не от своего лица, но от лица церкви (или, по крайней мере, клира), так и оды могут подноситься от лица Академии или Университета. Особенно же существенно, что торжественные оды<sup>20</sup> и проповеди составляются на одни и те же случаи: тезоименитства, дни рождения, дни восшествия на престол, заключения мира, победы

<sup>18</sup> Опять же, мы можем отметить здесь некоторые западноевропейские прецеденты, напр., когда Буало в «*L'art poétique*» пишет, что ода «*entre-tient dans ses vers commerce avec les dieux*» (1832, 72). Речь идет, конечно, о языческих богах, так что и сакрализация здесь может подразумеваться только игровая, внерелигиозная. В русском культурном (и языковом) контексте такая псевдо-сакрализация не может быть выдержана последовательно; она невольно переходит в сакрализацию религиозного характера. Это видно, например, по оде Сумарокова, где Аполлон «вещает» библеизмами [II, 53 — «Блаженныя настали веки. Млеком текут и медом реки»; см. Иов 20. 17 (в слав. и греч. Библии выражение отсутствует, но оно есть в лат., нем., фр. Библии и могло быть доступно авторам как непосредственно из этих переводов, так и через русскую духовную литературу), ср. еще Исх. 3. 8; 13. 5; Втор. 26. 9; Акафист Божией Матери, икос 6; и т. д. — выражение является одическим клише].

<sup>19</sup> См., например, замечание Л. Пумпянского (1935, 105) об образе, заимствованном из проповедей Ломоносовым. А. Галахов (1863, 519) указывает на влияние проповедей Анастасия Братановского на оды Державина «Тление и нетление» и «Бессмертие души». Об этом же говорит и М. Сухомлинов (1874, 246—249). Списки проповедей Анастасия сохранились в Державинском собрании рукописей (Отчет, 1892, 43—46).

Отмечалось и общее сходство оды и проповеди, однако без указаний на то, в чем оно состоит. Рассматривая оды В. И. Майкова, Л. Н. Майков писал: «По преобладанию риторического характера в одах Майкова, название 'похвального слова в стихах' вполне подходит к ним, как и к другим подобным произведениям этого времени» (1889, 290). Соотношение это не является русской спецификой: Лагарп, например, указывает на заимствования Вольтера (в его поэзии) из проповедей Массильона (1813, 98—101).

<sup>20</sup> Правда, оды не всегда писались на определенные «государственные случаи» — ср. Оду «за оказанную ему высочайшую милость» Ломоносова (VIII, 394), «Фелицу», «Благодарность Фелице», «Видение музы», «Изображение Фелицы» Державина. Однако именно оды на государственные случаи являются стандартными представителями жанра. Характерно, что Державин даже в период радикально-реформаторского отношения к оде придает одам на штатные случаи куда более каноническую форму, чем другим одам. Достаточно сравнить оды на Шведский мир, на взятие Измаила, на взятие Варшавы, с перечисленными выше произведениями.

и т. д., когда служились торжественные молебны, за которыми следовала проповедь<sup>21</sup>.

Не менее важен формальный параллелизм. В этом плане в новом аспекте предстают многочисленные библейско-литургические реминисценции одического языка: если ода и проповедь сближаются, то одическому красноречию естественно усвоить и такую фундаментальную черту гомилетического красноречия, как постоянное и не нуждающееся в смысловой мотивировке цитирование Св. Писания (любую мысль лучше выразить цитатой из Писания, чем своими словами — принцип, в практической гомилетике сохранившийся до наших дней)<sup>22</sup>.

Поэтика оды и поэтика проповеди тождественны также в синтаксисе и в принципах построения периода. Все те особенности одического периода, которые были отмечены в работе Ю. Н. Тынянова (1927), могут быть отмечены и в русской проповеди XVIII в. Ораторская установка, принцип интонационного богатства, «вопрошания» и «восклицания», «витийственное сочетание слов», повторение «слов либо тождественных, либо сходных по основе» — все эти характеристики в бесчисленных вариациях могут быть найдены в проповеди<sup>23</sup>. Факт этот представляется совершенно естественным, если учесть, что все эти приемы усвоены риторикой со времен Квинтилиана и имеют силу равно для проповеди, надгробного слова, панегирика, ученой и судебной речи (ср. для французской ситуации указания Лагарпа — 1813, 1—108). Специфика русской ситуации лишь в том, что риторика здесь реализуется изначально и преимущественно в проповеди, почему и всякая речь, построенная на тех же принципах, воспринимается как подобная церковному слову.

Зависимость оды от проповеди заметна и в фразеологии. Знаменательно, что почти все библейские реминисценции, ставшие одическими штампами, еще до Ломоносова были штампами гомилетическими. В качестве краткой иллюстрации можно рассмотреть, например, четыре проповеди на победы, сказанные Стефаном Яворским в 1708—1710 гг. (1805, 225—260). Царь и воинство сопоставляются здесь с убивающим льва Самсоном (ср. 231, 247, 259), с Моисеем, проводящим Израиль через море (ср. 231, 248, 260), с Давидом, побеждающим Голиафа (ср. 229, 231, 240, 243, 247, 260) и т. д. — все эти сравнения заполняют позже торжественные оды самых разных авторов. То же и с фразеологией. Мы находим здесь «солнцу и луне повелевает» (с. 227 — ср. Ломоносов, VIII, 107), «попрещи льва и змия, на аспиде и василиска наступиши» из Пс. 90 (с. 232, 240, 258 — ср. Ломоносов, VIII, 106; Сумароков, II, 42, 62), «сокрушил есть членовныя льву» из Пс. 57 (с. 242 — ср. Ломоносов, VIII, 88, 107; Сумароков, II, 5; Державин, I, 221; II, 221), «главы сокрушит гордыя, роги сотрет» (с. 245 — ср. Сумароков, II, 14, 20, 42, 62, 99; Муравьев, 1967, 83; Державин, I, 233, 346; II, 225, 242, 607; III, 294), «высяшася, яко кедры Ливанския» (с. 245 — ср. Ломоносов, VIII, 106, 559, 638; Сумароков, II, 108; Капнист, 1973, 71), «жена облеченна в солнце» из Ап. 12.1 (ср. 248, 252 — ср. Ломоносов, VIII, 66; Державин, III, 262) и т. д. Этот список можно было бы значительно продолжить, умножая его как примерами из проповедей, так и примерами из од.

<sup>21</sup> Очень показательна в этом смысле запись в «Записках о словесности» гр. Д. И. Хвостова (1938, 376): «Я сочинил оду на освящение Казанския церкви. Амвросий митрополит сказал князю Голицыну, что, прочитав прежде мою оду, не говорил сам проповеди затем, что нового нечего было сказать».

<sup>22</sup> Характерно, что к «Гимну лиро-эпическому», представляющему собой, по замечанию Пушкина, «статей библейских преложенье» (I, 162), Державин делает ссылки на Библию (III, 137—164) — точно так же, как они делаются при писании и печатании проповедей.

<sup>23</sup> Замечательно, что сумароковская критика «витийственного» духового красноречия («О российском духовном красноречии» — VI) полностью параллельна его критике принципов ломоносовской поэтики.



Не менее существенны сходства в композиции. В «Чужом толке» Дмитриев писал об оде (1967, 113):

К тому ж, и в правилах: сперва прочтешь вступленье,

Тут предложение, а там и заключение —

Точь-в-точь как говорят учены по церквам!

Дмитриев, очевидно, имеет здесь в виду ученое духовенство, произносившее проповеди в соответствии с риторическими правилами<sup>24</sup>. Анализ одической композиции показывает, что тех же правил придерживались в значительной степени и одописцы. Укажем здесь лишь на один момент. В крайне большом числе случаев русские оды XVIII — нач. XIX в. заканчиваются молитвенным обращением к Богу<sup>25</sup>. Такое молитвенное заключение является почти неизменной концовкой проповеди<sup>26</sup>, что связано с ее включением в богослужение. Для оды — вне ее связи с проповедью — такое завершение представляется немотивированным. Заметим для сравнения, что подобная черта не характерна для французской торжественной оды (во всяком случае для ее хрестоматийных образцов — тогда как хрестоматийные же образцы французской проповеди, напр., Бурдалу, Боссюэ или Массильона, завершаются молитвой)<sup>27</sup>.

Таким образом, анализ сакральных реминисценций подводит нас к тому, что в основе их лежит сакрализированный характер определенных поэтических жанров, прежде всего оды (аналогичные сближения могут быть сделаны и для торжественной кантаты, торжественной молитвы, похвального слова). Сопоставление оды и проповеди показывает, что различие между ними лежит не в поэтике и не в содержании; скорее, оно должно быть определено как ситуативное: проповедь произносится в церкви, ода — в светском (придворном) обществе.

#### IV. Сакрализация поэта

Теперь мы можем ответить на вопрос о функциях кощунства в пародии: пародийная ода кощунственна, потому что непародийная — сакрализована. То, что функция пародийных кощунств внутрилитературна, побуждает предположить, что такова же

<sup>24</sup> См. это членение у автора, бывшего образцом еще для Симеона Полоцкого — Иоанникия Галаятовского (1665, лл. 513—513 об.): «экзордиум, початок», «наррация, повесть» и «конклюзия, заключение».

<sup>25</sup> О Ломоносове в этом аспекте см. Солосина, 1913, 282; сводку примеров дает Г. А. Гуковский, разбирая оду Крылова 1790 г. (1940, 161). Их можно многократно умножить. Знаменательно, что молитвенное заключение переходит даже в субституирующую оду эпистолу (см. Эпистолу Хераскова на день коронавания, «Свободные Часы», с. 544).

<sup>26</sup> На это указывает тот же Иоанникий Галаятовский: «можешь Конклюзию въ Казанью своею учинити, обернувшись и мовячи до Христа, албо до Прочистой Дѣвы, албо до иного святого...» (1665, л. 526).

<sup>27</sup> Параллелизму оды и проповеди не противоречит и столь характерное для оды XVIII в. смещение языческой и христианской терминологии. Характеризуя барокко в целом, оно имеет место и в гомилетической литературе XVIII в., напр., у того же Яворского («Духом Марсовым дышаете, непреодолении кавалери Российстин» — 1805, 156) или у Амвросия Юшкевича («Сия-то героиня, о которой победительной силе Марс по всей поднебесной громко проповедует» — об имп. Анне Иоанновне, см. Внутренний быт, 1880, 259).

функция и других поэтических кощунств. Хотя сам факт сакрализации оды не может служить достаточным основанием для такого предположения, однако этот же факт — сакрализация чисто литературной деятельности — представляется настолько нетривиальным, что заставляет задуматься о роли сакрализации в поэтической деятельности вообще. Можно предположить, что как ода лишь ситуативно отличается от проповеди, так и поэт — в восприятии определенного круга — лишь ситуативно отличается от духовного лица.

Для такого сближения больше оснований, чем кажется на первый взгляд. Именно в официальной, публичной части своей деятельности поэт пишет духовные и дидактические оды, перелагает псалмы. Полные переложения Псалтири Сумарокова и Тредиаковского — именно в силу своей полноты — имеют, видимо, не только литературные, но и религиозные цели — дать читателю перевод Псалтири, понятно и «правильно» передающий смысл подлинника<sup>28</sup>. Ту же цель имеет, вероятно, и собрание русских переложений псалмов, изданное А. Решетниковым (1811). В литературную деятельность поэтов включаются рассуждения собственно церковно-религиозного характера. Например, Сумароков пишет «Слово о любви ко ближнему» (II), «Некоторые статьи о добродетели» (VI), «О безбожии и безчеловечии» (X), Державин — «Рассуждение о посте» (VII, 501—503).

Поэты, наконец, пишут и настоящие проповеди. Так, известна учебная проповедь, написанная Ломоносовым в Академии (Моисеева, 1971, 229—230), сохранился и набросок его проповеди (VIII, 545), предназначенный, возможно, для 2-ой части «Риторики». Петров по обязанности писал и произносил проповеди во время своей службы в Московской Академии. Проповедями, в сущности, являются и две речи, написанные Державиным (для открытия больницы в Петрозаводске и для открытия народного училища в Тамбове — VII, 123—125 и VII, 129—134): первая произносилась священником (Державин, VI, 577), и обе они написаны, как поясняет Державин (VI, 577, 582), «за неимением ученых духовных»<sup>29</sup>. Представляется, таким образом, что деятельность поэта XVIII — нач. XIX в. весьма сходна с деятельностью духовного лица. Пожалуй, еще существеннее то, как

<sup>28</sup> Ср. особую заботу Тредиаковского (1976, 7), Сумарокова (1774, 49) и Державина (IX, 240) о передаче смысла еврейского текста. Сумароков (1774, 51—52) и Тредиаковский (1976, 7) говорят при этом о неудовлетворительности славянского перевода.

<sup>29</sup> Эти факты показывают, кстати, что поэты, по крайней мере пассивно, владели гомилетическим «языком». Отсюда становится понятным, как — практически — мог возникнуть параллелизм оды и проповеди, о котором говорилось выше. Этот параллелизм мог опираться и на определенную традицию. Изучая творчество русских силлабиков, А. М. Панченко пришел к выводу, что «проповедь и поэзия обнаруживали тенденцию к широкому взаимовлиянию и составляли единый комплекс» (1973, 233).

поэт сам воспринимает — в плане сакральности — свое творчество.

В уже цитировавшемся стихотворении Я. Б. Княжнин (1784) писал, что поэты (одописцы) «пускали свой бумажный гром», «в чин пророков становясь, Вещая с Богом будто с братом». Эти строки можно было бы воспринимать только как насмешку над одическим стилем, если бы не настойчивое обращение к своим стихам как к «пророчествам» у самых разных поэтов изучаемого нами периода. Особенно обширный материал дает здесь Державин, оставивший многочисленные свидетельства своего понимания в объяснениях к своим стихотворениям.

Так, в оде «На победы в Италии» Державин писал (II, 275): «Сбылось пророчество, сбылось! Луч, воссиявший из-под спуда, Герой мой вновь свой лавр вознес!». В «Объяснениях» читаем: «В оде Зубову на прибытие из Персии предсказано было, что Суворова горит еще звезда; то сими победами и сбылось то пророчество». Поясняя стихи «На освящение Каменноостровского инвалидного дома», которые Державин называет «псалмом», он пишет: «И 9-й куплет сбылся рождением Константина Павловича и троих принцев и принцесс» (Кононко, 1973, 111). Относительно стиха из «На покорение Дербента» Державин замечает: «Сие предвестие сбылось смертью императрицы» (III, 646). В комментариях к оде «На возвращение графа Зубова из Персии» читаем: «В вышесказанной оде на взятие Дербента напоминал автор победителю, чтоб не гордился триумфом, который скоро проходит, а остался бы добродетельным: то здесь и напоминает то, говоря, что пророчество сбылось» (III, 672), и т. д. (см. еще III, 644, 679)<sup>30</sup>.

Против нашей интерпретации можно возразить, что во всех этих случаях «пророчество» — лишь условное выражение, не имеющее никакого религиозного значения и обозначающее только поэтическое вдохновение, как это очевидно имело место во Франции<sup>31</sup>. Однако такое чисто условное понимание вряд ли могло реализоваться в русской культуре с характерным для нее представлением о неконвенциональности знака (см. Лотман и

---

<sup>30</sup> См. еще стихи Пушкина Мордвинову (III, 46), очень точно воспроизводящие систему поэтической образности XVIII в. — «Ты лиру оправдал, ты век не изменил Надеждам вешего пиита. Как славно ты сдержал пророчество его!» (речь идет об оде В. П. Петрова «Н. С. Мордвинову» 1796 года). Ср. в этой оде у Петрова (II, 190): «Пророчит так Парнасс; И сбывчив Божий глас». В то же время, издаваясь над Сумароковым, Петров называет его «наперсником истины и божьим собеседником» (III, 157) и далее от его имени восклицает: «От Аполлона я пророком быть помазан» (III, 159). Когда Белинский говорит о «пророческом чувстве» Державина (1907, 164), это выражение, видимо, уже не имеет реального значения.

<sup>31</sup> Ср. у Ж.-Б. Руссо (1823, 89): «Mais quel souffle divin m'enflamme? D'où naît cette soudain horreur? Un Dieu vient échauffer mon ame D'une prophétique fureur. Loin d'ici, profane vulgaire! Apollon m'inspire et m'éclaire», ср. у него же: 1823, 188; 269—270 (verve prophétique). Не идет, видимо, далее этого и А. Кантемир в «Письме к стихам своим» (Буде пророчества дух слухит мне хоть мало — 1956, 217).

Успенский, 1977а). Раз поэзия названа пророчеством, поэт воспринимается как подлинный пророк<sup>32</sup>.

Державин полагает, что «долг поэта В мир правду вещать», и, обращаясь к своему издателю (А. Ф. Лабзину), пишет: «Шествуй со мною бесстрашно Ты в проповеднический путь; Бога вещай велегласно» (II, 680). Не менее яркое свидетельство связи между стихотворным пророчеством и пророчеством в церковном понимании находим и в стихах Дмитриева «К Маше» (1967, 339): «Я не архангел Гавриил, Но, воспоен пермессим током, От Аполлона быть пророком Сыздетства право получил». Три последние строки рассматривают «пророчество» только как поэтическое вдохновение, вполне совпадая в этом с цитировавшимися выше стихами Ж.-Б. Руссо. Однако первая строка, содержащая кощунственное сопоставление себя с архангелом Гавриилом, выдает скрытую соотнесенность библейского и стихотворного пророчества (которая, естественно, равно выступает в оппозиции и в отождествлении). Та же схема может реализовываться без кощунства. Примером служат знаменитые стихи Пушкина «Пока не требует поэта К священной жертве Аполлон» (III, 65): если в первых стихах источник поэтического вдохновения — Аполлон, то стихи 9—12 (Но лишь божественный глагол До слуха чуткого коснется, Душа поэта вострепнется, Как пробудившийся орел) переносят нас в стихию церковнославянизмов («библейзмов», как их называл сам Пушкин — XII, 267) и связывают это стихотворение с «Пророком» (III, 30—31) — ср. хотя бы лексические совпадения («глагол», «коснется до слуха» — «коснулся ушей», «пробудившийся орел» — «испуганная орлица»). Это соотношение вполне ясно указывает на связь поэтического вдохновения «Поэта» с библейским пророчеством «Пророка», близость которого к Ис. 6.5—9 хорошо известна (см. Коплан, 1923)<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Точно так же, как длительная традиция называния Екатерины II Минервой приводит в конце к сооружению посвященного ей языческого храма (см. Джунковский, 1973), уподобление Петра I Христу побуждает инвалида Кириллова поклоняться портрету Петра как иконе (Успенский, 1976, 289). Павел I, следуя Петру, назначает свой торжественный въезд в Москву для коронации на Вербное Воскресение (Вход Господень в Иерусалим; Петр в этот же день въезжал в Москву после Полтавы) и служит литургию. Во всех этих случаях естественно видеть переинтерпретацию условного в своем генезисе уподобления в качестве безусловного тождества.

<sup>33</sup> Труднее понять, откуда — если не из связей указанных двух стихотворений — возникла уверенность в том, что в «Пророке» речь идет именно о «поэте с душой пророка» (Лернер, 1910, VII; ср. Сумцов, 1900, 5—28). Насколько этот смысл не следует из текста, ясно из того, что Н. И. Черняев (1898) пытался, хотя и безуспешно, показать, что речь здесь идет о Магомете. Для того, чтобы считать, что «Пророк» стоит «в органической связи с пушкинской теорией творчества» (Лернер, 1910, VII), надо сначала понять, какова роль библейских ассоциаций в самой этой теории.

Эти свидетельства достаточно четко говорят о самом факте сакрализации поэта, поэтического вдохновения и функций стихотворца в системе русской культуры XVIII — нач. XIX в. Сакрализация, однако, не обуславливает с необходимостью кошунства, и поэтому для того, чтобы понять, почему возникают кошунства и почему они распространяются лишь с конца XVIII в., нам придется остановиться на генезисе представления о сакральности поэта и на относящихся сюда теориях поэтического творчества. Нам придется ограничиться лишь самой краткой схемой.

Концепция поэтического вдохновения как особого присущего поэзии качества в России впервые четко засвидетельствована лишь у первых силлаботоников, прежде всего у Ломоносова<sup>34</sup>. Вдохновение у него — это особая возвышенность интонации, поэтический восторг и поэтический беспорядок, присущие высокой поэтике и прежде всего оде («*Chez elle (ode) un beau désordre est un effet de l'art*», — пишет Буало, 1832, 73, давая вполне рациональные границы допустимой поэтической восторженности)<sup>35</sup>. Эта возвышенность интонации соответствует возвышенности предмета, равно как и возвышенности позиции поэта, вещающего не от своего лица, но изрекающего, как пророк,

---

Еще один характерный пример реализации «жидовской мысли воспевать Грецию славяно-русскими стихами, целиком взятыми из Иеремия» (Пушкин, XIII, 45 — о стихах Кюхельбекера «Пророчество») дает державинский «Лебедь» (II, 501), стихи, параллельные «Памятнику» (речь идет о бессмертии поэта) и также переложенные из Горация. 9-ая строфа читается: «Вот тот летит, что, строя лиру, Языком сердца говорил И, проповедуя мир міру, Себя всех счастьем веселил». Фразеологизм «мир міру» (слав. «мир мірови») является явной литургической реминисценцией (ср. прежде всего Великую Ектению, имеется и в других богослужебных текстах), которой, естественно, в оде Горация ничего не соответствует.

<sup>34</sup> В начале русского стихотворства (Приказная школа) рифмованная речь воспринималась, видимо, как одно из престижных книжнических умений — наряду с различными видами тайнописи, употреблением глаголицы и т. д. (см. Сперанский, 1929). Силлабическая поэзия (от Симеона Полоцкого и далее) усваивает эстетические идеи барокко, в частности уподобление поэта Богу и придание поэтической деятельности характера нравственной заслуги. Однако уподобление Богу остается чисто аллегорическим, поскольку восприятие его у самих поэтов четко ориентировано на западные образцы (в контексте русской культуры это уподобление безусловно кошунственно и вызывает нападки Аввакума). Также и по характеру нравственной заслуги поэзия не отличается от других ученых сфер деятельности книжного человека. Поэтическая истинность есть истинность учености, и способ ее получения — тот же ученый труд (подробный разбор всех относящихся сюда обстоятельств см. у А. М. Панченко, 1973). Собственно поэтическое вдохновение не получает в этой концепции никакого места.

<sup>35</sup> И точка зрения Л. И. Кулаковой (1969, 29), считающей «поэтический восторг» лишь одной из риторических фигур, и критикуемая ею точка зрения И. З. Сермана (1966, 200), видящего в «восторге» концепцию божественного наития как источника поэзии, представляются нам крайностями. «Восторг» — более чем риторическая фигура, это характеристика всего стиля, характеристика той позиции, с которой поэт должен «вещать», но это отнюдь не «наитие», а рационально выбранная поза.

истины Высшего Разума (последнее — общепризнанная характеристика всего классицизма). Надо думать, что для русских поэтов XVIII в. этот Высший Разум не противопоставлялся Богу, почитаемому церковью: для них — субъективно — это было лишь более «просвещенное» понятие о том же Божестве. Таким образом, оказывалось, что и поэт, и ученый, и священник, черпая из одного источника, содержательно говорят одно и то же (поэтому, в частности, поэзия непосредственно нравственно-образующая, ср. представление Хераскова о том, что «Полезное Увеселение» немедленно изменит нравственный облик московского общества — см. Гуковский, 1936, 38—42). Отсюда «восторг» оказывается лишь формально-выделительной чертой поэтического способа вещать (поэтому, в частности, вопрос о восторге связывается с вопросом о поэтических вольностях в языке).

Эти представления о поэзии, уже в 70-х годах переставшие, видимо, быть живым ощущением, были вполне подорваны поэтической реформой Державина. По словам Г. А. Гуковского (1940, 157—158), «в творчестве Державина поэзия стала в значительной мере частным делом <...>, Державин заявил в своих стихах свое право на сообщение прямо читателю <...> своих личных мнений, <...> индивидуализм в его творчестве изнутри взорвал твердыни феодальных законов дворянского классицизма»<sup>36</sup>. Логическим следствием такого изменения взглядов должна была бы быть полная отмена представлений о сакральности поэзии и поэта: если поэзия «частное дело» и поэт возвещает читателю не аксиомы Высшего Разума, а свои личные взгляды, то он, поэт, не должен из этого извлекать большей сакрализации, чем сенатор, записывающий особое мнение по спорному вопросу. Однако таких результатов реформа Державина никогда не имела.

Надо думать, что причиной этого было широкое усвоение западных эстетических представлений, прежде всего элементов учения Гаманна, Гердера, Юнга, поэтов «бури и натиска» и — позднее — немецких романтиков. Из этих элементов прежде всего нужно отметить представление о поэтическом гении и о его связи с духом народа, о значении поэтической фантазии, противопоставление исторического подхода «схоластическому» и противоположение откровенного и рационального познания. Опять же в рамках русской культуры учение о поэтическом гении и об откровенном характере его знания с необходимостью ставится и в плане церковно-религиозном, в результате чего откровенное знание поэта отождествляется с откровениями библей-

<sup>36</sup> Характерен конец оды «На смерть Мещерского», первого произведения, обозначившего державинскую реформу. Если, как мы видели, обычное обращение в конце оды направлено к Богу, то Державин обращается здесь к самому себе. «Такой оборот оды, — замечает Я. К. Грот, — был для того времени и нов, и смел» (Державин, VIII, 287).

ских пророков<sup>37</sup>. Если Симеон Полоцкий ссылается на стихотворный характер библейских книг для того, чтобы оправдать свои занятия поэзией (в частности, стихотворное переложение Псалтири), то Державин (в «Послании к в.к. Екатерине Павловне» и в «Рассуждении о лирической поэзии») указывает на тот же факт для того, чтобы доказать, что Божественная истина передается поэзией по преимуществу и что поэтическому вдохновению подлинно присуще постижение Божественных тайн<sup>38</sup>. Поэт вновь оказывается уподоблен священнослужителю, поэзия вновь сакрализована.

Однако эта новая сакрализация существенно отличается от прежней. Если раньше поэт и священник связаны с Высшим Разумом одинаковым способом, а параллелизм их деятельности ограничивается сферой учительства, то после державинской реформы поэтическое вдохновение оказывается особым способом непосредственного постижения высших истин, а параллелизм деятельности распространяется и на мистериальную сферу. В «Ответе» Державину (1808 г.) А. С. Хвостов, приравнивая себя «невежному пономарю», называет Державина «пресвитером у алтаря» (Державин, III, 419) — поэт, таким образом, не только учителствует, но и тайнодействует. В восприятии современников (по крайней мере, некоторой их части) эти изменения должны были видеться как покушение на предметы, находившиеся в исключительном ведении духовенства. В отношениях духовенства и стихотворцев возникает момент антагонизма.

## В. Поэт и священник. Спор о правах.

В оде «Бессмертие души» (1797 г.) Державин писал (II, 5):  
Сей дух в пророках предвещает  
Парит в пиитах в высоту...

<sup>37</sup> Те же вопросы возникали, правда, и у немцев; и у них, в частности, поэтический гений Моисея отождествлялся с поэтическим гением Оссиана; в Германии, однако, это отождествление могло приводить к рационалистической критике библейского текста (как результата поэтической фантазии, а не как безусловно боговдохновенного повествования — ср. в ранних трудах Гердера), в то время как в России единственно возможным следствием было зачисление поэта «в чин пророков». Впрочем, крайне интересный вопрос о влиянии немецких работ о библейской поэзии (Гердера, Мендельсона и др.) на русские представления о ней и на опыты стихотворных переложений библейских текстов практически не изучен, и поэтому было бы преждевременно делать какие-нибудь решительные выводы.

<sup>38</sup> По видимости, первое стихотворное выражение этой концепции дано у Н. М. Карамзина в его «Поэзии» (1787—1791 гг.). Здесь есть «святая поэзия», «глас <...> поэта <...> Божий глас», «Клопшток <...> на небесах <...> был тайнам научен», классическая последовательность боговдохновенных поэтов: Давид, Соломон, Орфей, Гомер, Виргилий, Оссиан и т. д. В этих стихах отразились, видимо, как современные Карамзину немецкие теории, так и непосредственно литературные воззрения московских масонов (указание Ю. М. Лотмана — см. Карамзин, 1966, 24).

Источник поэтического вдохновения отождествляется, таким образом, с источником пророческого ясновидения. Такое отождествление остановило внимание духовного цензора. «Ежели это говорится, — замечал он, — в несобственном смысле слова, о пророках политических систем с счастливыми догадками: то имеет свою справедливость. В собственном христианском разуме предвещение сие принадлежит токмо Духу Бога и присвоительно Св. Духу» (Державин, II, 5—6). Духовный цензор, архимандрит Антоний Знаменский, категорически, следовательно, отвергает всякую возможность такого отождествления. Замечания цензора вызвали раздражение Державина, и в его бумагах сохранился набросок ответа (IX, 250):

Не убежден умом  
Святой отец, твоим под клобуком;  
А от того ль, что тот клобук мешает  
Да ум горё твой возлетает  
И зрит поэзии полет,  
В котором смысле дух и чей она берет, —  
Того не знаю.  
А знаю я лишь то, что я невежду оставляю,  
У коего в мозгу  
От светозарной Единицы  
Нет, вижу я, частицы;  
А ежели и есть, — утоплена в дразгу.

Таким образом, Державин вновь утверждает боговдохновенный характер поэзии, оспаривая самую компетентность архимандрита решать духовные проблемы подобной сложности: духовное ведение поэта ставится выше духовного ведения священнослужителя (потому, видимо, что последний получает его как автоматическое следствие профессии — вместе с клобуком, — тогда как поэт в качестве природного дара, т. е. непосредственно от Бога в индивидуальном порядке).

Этот эпизод отчетливо иллюстрирует основные линии спора о правах между поэтами и духовенством. Спор, однако, распространялся не только на вопрос о компетенции в духовных материях (здесь обнажалась уже сама идеологическая подоплека соперничества), но и на предметы, относящиеся к каждодневной стихотворческой практике. Как и большинство русских идеологических споров этого времени, рассматриваемая нами контroversa реализовалась (причем не только по форме, но и по самому существу) прежде всего как спор о языке (ср. Лотман и Успенский, 1975).

Хорошо известны цензурные запреты на употребление в светском контексте ряда слов, имеющих, с определенной точки зрения, исключительно религиозное значение: «божественный»,



«небесный», «вечный» и т. д. (ср. «Второе послание цензору» Пушкина — II, 367). Хотя подобные запреты шли преимущественно из светской цензуры (духовная рассматривала лишь сочинения духовного характера), можно считать, что они (запреты) отражали точку зрения православного духовенства.

С этой точки зрения, в светском контексте недопустимо было употреблять (а) слова, имеющие непосредственное религиозное содержание (типа «божественный»), и (б) слова, по привычному контексту своего употребления обладающие выраженными религиозными коннотациями. Состав первой группы достаточно ясен, состав второй может быть проиллюстрирован следующим примером. Уже в 1844 г. митрополит Филарет (Дроздов), упрекая московский духовно-цензурный комитет за пропуск выражения «малодушные и невежественные возгласы», писал прот. Ф. Голубинскому: «Возглас слово словенское и за двадцать лет пред сим оно не встречалось нигде, как только в служебнике, где оно означает славословие, громко произносимое священником после тайной молитвы. Недавно возник вкус смешивать чистое с грязным и небесное с адским, и тогда священное слово кощунственно приложили к нелепым восклицаниям» (см. Котович, 1909, 56)<sup>39</sup>. Логически реконструируя полный объем группы (б), мы могли бы включить в нее все выраженные церковнославянизмы (кроме так наз. «функциональных» плюс еще «варяжские» неологизмы Шишкова). Таким образом, с точки зрения духовенства, слова «религиозного содержания» и церковнославянизмы осознаются как церковные и, следовательно, не подлежащие употреблению в светском контексте.

Очевидно, что такая позиция в равной мере противопоставлена и практике «карамзинистов» и практике «шишковистов»<sup>40</sup>, однако в каждом из этих случаев реализация противопоставления различна. Если шишковистское употребление включает как слова группы (а), так и слова группы (б), то карамзинистское допускает (а), но принципиально исключает (б). С этим различием связано и различное понимание статуса этих слов в отношении к оппозиции церковное — светское.

В принципе (возможно, в защитительно-полемических целях) карамзинисты готовы утверждать, что слова группы (а) нейт-

<sup>39</sup> «Двадцать лет пред сим» — это 1824 г., год фактического закрытия Библейского Общества, в деятельности которого митр. Филарет принимал самое активное участие, и победы ортодоксии над мистицизмом. Смешение «небесного с адским» началось значительно ранее, но возможно, что лишь после 1824 г. у митр. Филарета возникло сознательно отрицательное отношение к нему. Сам принцип, столь красноречиво высказанный московским святителем, сложился безусловно много раньше.

<sup>40</sup> Здесь и далее мы будем пользоваться этим делением литературного мира рассматриваемого периода, хотя вполне сознаем как условность самих названий, так и приблизительность и упрощенность такого членения. Для наших ограниченных целей большая точность вряд ли нужна.

ральны в смысле оппозиции церковное-светское, т. е. что, например, «божественный» в поэтическом употреблении и то же слово в духовном употреблении следует рассматривать как омонимы (как имеющие разные денотаты). В этом карамзинисты могут опираться на западную традицию (как она рисуется в это время). Однако восприятие подобных значений как омонимических не может не быть искусственным, что ясно демонстрируют многочисленные случаи сознательного использования полисемичности слов группы (а) — ср. «Акафист Е. Н. Карамзиной» Пушкина (III, 64) и многие другие произведения этого рода. Такое использование вновь свидетельствует о притязании на собственно духовные права, даваемые поэтическим призванием, и делает понятным реакцию духовенства. Что касается слов группы (б), то здесь отношение карамзинистов парадоксальным образом совпадает с отношением духовенства: они рассматривают эти слова как подчеркнуто церковные (именно отсюда многочисленные насмешки над «церковностью» беседчиков) и поэтому допустимые лишь в узкой сфере собственно церковной литературы.

Для архаистов, как кажется, оппозиция церковное-светское подчинена целому ряду других оппозиций: духовное-чувственное, народное-чужое, исконное-привнесенное. Поэтому они могут возражать против употребления слов группы (а) в рамках чувственной (не высокой, не духовной) поэзии (см. примеры у С. Боброва — Лотман и Успенский, 1975, 268, 308), но в рамках высокой поэзии они полагают вполне правомерным употребление слов и группы (а) и группы (б). Идеологическим основанием права на это употребление является представление об особой сакральности поэта.

Связь этого представления с языковой практикой лежит в генеалогии поэта. Как мы уже видели, поэт наследует и Давиду, и Гомеру, и Моисею, и Оссиану, причем, поскольку все эти предшественники поэта были вдохновляемы единым духом поэзии<sup>41</sup>,

<sup>41</sup> Примеры такой генеалогии из Карамзина и Державина уже указывались выше. Их можно было бы умножить. См. список «поэтов» в «Произшествии» С. Боброва (Лотман и Успенский, 1975, 258): «Богомил [«языческий первосвященник» — с. 208], Иахим, Нестор, Могила, Туптало, Прокопович, Яворский, Кантемир, Ломоносов». Гр. Д. И. Хвостов, обвинявший Державина в «смещении Моисея и царя Давида с Пиндаром» (1938, 369), сам мог при случае поставить в один ряд «царя Давида, Исаию пророка, Гомера и Вергилия» (Державин, VI, 325). Красноречивый пример объединения христианской и языческой поэзии находим в письме Державина к митр. Амвросию от 24. II. 1809: «Поэзия у язычников в древности почиталась языком богов. Применяя ее к сему в православии может она, кажется мне, с приличностью достоинству ее назваться гласом Духа святого...» (VI, 401). Интересно отметить, что мнение о наличии откровенных (христианских) истин у древних поэтов (Гомера, Гезиода) характерно для ряда доникейских греческих отцов (напр., Климента Александрийского — см. Даниэлу, 1961, 45—100), находивших в образах Гомера прообразы (τύποι) христианской истории и мистики. Возможно, что между этими мнениями и воззрениями русских поэтов существует опосредствованная преемственность.

поэт волен по своему усмотрению группировать все их словоупотребления. Он может писать «божественный Платон»<sup>42</sup>, потому что так писали античные поэты, и он может говорить о «Божественном промысле», потому что о нем говорят «поэты» ветхозаветные. Его право на пользование «сакральным» языком независимо от прав на него духовенства.

Такая независимость не устраивала духовенство. Точки зрения сторон в этом споре ярко проявились в следующем эпизоде. В 1808 г. А. С. Шишков представил в Российскую Академию свой «Опыт славенского словаря». На него сделали свои замечания митр. Амвросий и еп. Феофилакт. О слове «благодать» было сказано: «В светских материях оно никогда не должно быть употребляемо; а *богословы, проповедники и вообще все нравоучители церковные* изъясняются оным по приличию и по надобности». О слове «неблазный» говорилось, что оно «исключительно принадлежит единой пресвятой Деве» (Державин, IV, 780 — подчеркнуто нами). После этого инцидента Державин в своих стихах «Обитель Добрады» (II, 693 — 1808 г.), обращенных к имп. Марии Федоровне, пишет: «Дом благодатный, неблазны Добрады», и в «Объяснениях» (III, 723), изложив историю с шишковским «Опытом Словаря», замечает: «Но как автор почел их <духовных. — В. Ж.> суждение несправедливо, то и осмелился поместить те слова в сем сочинении. Цензура пропустила, публика приняла, синод молчит; следовательно и могут быть употребленны везде, но только с рассуждением, по важности материи и лиц, к кому относятся».

Было бы крайне неверным представлять генезис этого спора как связанный лишь с изменением позиции поэтов, т. е. таким образом, что поэты становились все независимее и свободомысленнее, а резкость реакции духовенства была лишь производной от возрастающего свободомыслия поэтов. Изменение позиции поэтов состояло, как было показано, в изменении взгляда на источник поэтического знания, а не в появлении тех или иных выражений, которые были, как справедливо отмечал Булгарин (см. выше), «освящены временем и употреблением»<sup>43</sup>. Изменение

<sup>42</sup> В записке Ф. Булгарина «О цензуре в России и о книгопечатании вообще», представленной имп. Николаю (1826 г.), говорится: «Что же делала цензура под влиянием мистиков и их противников? Распространяя вредные для чистой веры книги, она истребляла из словесности только одни слова и выражения, освященные временем и употреблением. Вот для образчика несколько выражений, не позволенных нашей цензурою, как оскорбительных для веры: *отечественное небо, небесный взгляд, ангельская улыбка, божественный Платон, ради Бога, ей Богу, Бог* одарил его, он *вечно* занят был охотой и т. п. Все подчеркнутые здесь слова запрещены нашею цензурою, и словесность, а особенно поэзия совершенно стеснены. Должно заметить, что даже папская цензура позволяет сии выражения, чему служит доказательством нынешняя итальянская поэзия» (цит. по Лемке, 1904, 380).

<sup>43</sup> В самом деле, те выражения, которые одиозны для духовенства нач.

эстетической концепции поэтов содействовало, видимо, отчуждению духовенства от литературы, но взгляды духовных эволюционировали сами по себе. Новая позиция клира существенна для нас, поскольку она влияла на представления литераторов об отношении поэта и священника.

В то время как во Франции два первых сословия противостояли третьему, сами занимая единую (хотя и не единообразную) культурную позицию (ср. таких аббатов, как Шолье или Вуазенон, ведущих светскую жизнь кардиналов и т. д.), в России дворянство и духовенство прежде всего противоположны в своей культуре. Эта противопоставленность ясно обозначается уже в начале занимающего нас периода и обусловлена завершившимся к этому времени процессом размежевания духовного и светского образования и воспитания. После указа Екатерины, запрещавшего практически широкому кругу церковников вести учительскую деятельность (1785 г. — П. С. З., т. XXII, № 16421), традиционное образование, включавшее обучение церковнославянскому и выучивание наизусть Псалтири и Часослова, стало исключительной принадлежностью недворянских сословий, прежде всего сословия духовного; образование дворянства строилось на иных принципах и ориентировалось на иные тексты<sup>44</sup>. Различными оказываются даже воспитательно-нравственные идеалы (см. Владимирский-Буданов, 1874, 194—195), и с начала XIX в. «семинарист» становится обычным дворянским ругательством. Загнанное поневоле в рамки замкнутой сословной культуры, духовенство начинает постепенно рассматривать эту культуру как свою сословную собственность, пытаясь пресечь все поползновения на нее со стороны представителей других сословий. Как мы видели, само употребление слова «благодатная», по мнению митр. Амвросия, принадлежит лишь духовным лицам: церковнославянский язык воспринимается как сословная собственность духовного сословия (ср. Виноградов, 1938, 123; Лотман и Успенский, 1975, 243)<sup>45</sup>.

В этой перспективе борьба за недопущение «церковных» слов в светском контексте может пониматься как робкая попытка духовенства отстоять свои сословные права на все «церковное»: духовное учительство, богословствование и — в силу уже не раз упоминавшегося неконвенционального понимания знака — на «церковный» язык<sup>46</sup>. Духовная литература должна принадлежать

XIX в., мы находим и в поэзии середины XVIII в., причем никакой реакции на них тогдашнего духовенства не засвидетельствовано. Так, находим, например, «благодать» у Тредиаковского в Песни 1730 г. (1935, 119) и несколько раз в «Россиаде» Хераскова (1961, 187, 237, 238), «небесны очи» (VIII, 766) и «божественны науки» (VIII, 200) у Ломоносова.

<sup>44</sup> Ср. очень четкое отражение противопоставления традиционного и нового дворянского воспитания в первой редакции «Недоросля» Фонвизина (Коровин, 1933, 256—258), где о знании псалтири, часослова и церковного устава Добромыслов говорит: «Сие представляется церковнослужителям, а ему надлежит то знать, как жить в свете, быть полезным обществу и добрым слугою отечества». Характерно, что в начале XIX в. Д. Н. Свербеева, тогда мальчика, который благодаря своему дядьке выучил наизусть Псалтирь и Евангелие, возили по светским домам и показывали как диковинку (Свербеев, 1899, 42—43).

<sup>45</sup> Такой взгляд был свойствен не только духовенству. Церковнославянский предстает явно сословным жаргоном духовенства в пародийном «Открытии в любви духовного человека» Н. Остолопова («Егда аз убо тя узрех, О ангел во плоти чистейший!» — см. «Поэты 1790—1810-х годов». Л., 1971, с. 614). Можно напомнить, что дворяне этого времени, как правило, знали церковнославянский лишь поверхностно.

<sup>46</sup> Употребление «церковных» слов в любовной лирике могло — с духовной точки зрения — связываться с эротической мистикой, спиритуализацией

духовному сословию, и в 1802 г. духовная цензура отказывается принять к рассмотрению «Месяцеслов», изданный Глазуновым и Капустиним, «по причине звания их, что они светские» (Котович, 1909, 13). Последовавшее приказание заставляет ее отменить это распоряжение, и в позднейшее время — вплоть до 1824 г. — светская власть принуждает духовенство мириться с религиозными сочинениями светских авторов. Протест, однако, продолжается. Судя по переписке Державина и митр. Амвросия (VI, 400—401), вновь возникает вопрос (который, как казалось, перестал быть актуальным после споров Симеона Полоцкого и Аввакума), не является ли поэзия «унизительной для слова Божия». «Семинарист» М. М. Сперанский критикует оду «Бог» Державина (Державин, III, 593). И, наконец, еп. Игнатий Брянчанинов, правда, уже в николаевское царствование, когда духовенству не приходилось в такой степени скрывать свои взгляды, отрицает духовность всей «духовной светской» литературы<sup>47</sup>.

Эта позиция духовенства влияла, можно думать, на самоощущение поэтов. Во-первых, ею подчеркивалась семиотическая значимость духовного стихотворства, поскольку из утверждения, что «писать о духовном можно, лишь имея посвящение», поэт легко делает вывод, что раз он пишет о духовном, он и имеет посвящение, хотя оно и отлично от того, которое получает священник; парадоксальным образом, позиция духовенства подкрепляла представления о поэтической деятельности как священнодействии. Во-вторых, эта позиция указывала на сословные различия в культуре и в поведении и провоцировала ясное осознание поэтами своего светского статуса, равно как и внецерковного (и даже антицерковного) характера всех их сочинений, какими бы духовными они ни были. Сходства в деятельности поэта и священника, о которых шла речь в предыдущих параграфах, при этом сохранялись и, возможно, воспринимались даже еще более рельефно.

плотской любви, восходящим в конечном счете к гностическим ересям (ср. протесты северно-французского духовенства против поэзии трубадуров). Эти опасения могли находить себе почву в таких явлениях, как секта Татариновой и как вообще распространение мистицизма с его частым утверждением, что Бог есть источник всякой любви (см., например, у Эккартсгаузена в книге «Бог есть любовь»).

<sup>47</sup> Он пишет (1977, 20—21): «Мне очень не нравятся сочинения: 'Ода Бог', предложения Псалмов, все, начиная с предложений Симеона Полоцкого, предложения из Иова Ломоносова, все, все поэтические сочинения, заимствованные из Священного Писания и религии, написанные писателями светскими. Под именем светского разумею не того, кто одет во фрак, но кто водится мудрованием и духом мира <...> 'Оду Бог' слышал я, с восторгом читывал один дюжий барин после обеда, за которым он отлично накушивался и напивался. Бывало, читает и слюна брызжет изобильно на всех и на все, как карточка из крупнокалиберного единого рога... Приличное чтение после сытного обеда! Верен, превелик восторг, производимый обилием ростбифа и шампанского, поместившихся во чреве! Ода написана от движения крови, — и мертвые занимаются украшением мертвецов своих! Не терпит душа моя смрада этих сочинений! По мне уже лучше прочесть, с целью литературною, 'Вадима', 'Кавказского пленника', 'Переход через Рейн'. Там светские поэты говорят о своем, — и в своем роде прекрасно, удовлетворительно. Благовестие же Бога да оставят эти мертвецы! Оно не их дело!» Еп. Игнатий при этом не отвергает, в принципе, поэтической формы в духовной литературе; он и сам пишет духовные стихи (см. их в: Брянчанинов, 1971, 234).

Красноречивое свидетельство описанных явлений мы находим в «Приказе моему привратнику» Державина (1808 г.), в котором он осмеивает своего однофамильца обер-священника армии и флота И. С. Державина. Мы обнаруживаем здесь и сакрализацию позиции поэта как сопоставленной и противопоставленной позиции священника (Он обер-поп, я ктитор Муз, Иль днесь пресвитер их зовусь — III, 422), и сословное противостояние (Мой дед мурза, его дед поп — III, 423), и различие нравственных идеалов (Он молит небеса о мире, Героев славлю я на лире; Он тайны сердца исповест, Скрывать я шашни чту за честь — III, 423), и противоположность бытового поведения (Он в рясе длинной и широкой; Мой фрак кургуз и полубокой. Он в волосах, я гол glavой — III, 422), и сближение поэта с пророком (Одна мне рифма — древний Навин — III, 421). Для нас особенно существенно, что поэт здесь и сопоставлен со священником, и противопоставлен ему; это вскрывает двойственность позиции поэта, и именно эта двойственность лежит, на наш взгляд, в основе анализируемых нами поэтических кощунств.

## VI. Механизм кощунства и внутрилитературный быт

Действительно, все вышесказанное позволяет нам однозначно определить характер большинства кощунств, встречаемых в русской поэзии конца XVIII — нач. XIX в. Кощунства бывают разного рода: кощунства политические, отражающие политическое и идеологическое противостояние, кощунства магические, представляющие собой обращение за помощью к нечистой силе (таковы кощунства допетровской Руси), и, наконец, кощунства карнавальные, возникающие в результате отмены запретов и установлений, свойственных каждодневной регламентированной жизни. Литературные кощунства изучаемого периода суть по преимуществу кощунства карнавальные. В общесемiotическом плане их появление можно связать со следующим культурным механизмом.

Представим себе, что некоторая культурная группа сознает, что определенная сфера ее деятельности жестко нормирована, что в этой сфере она выступает не как личность, но лишь как заполнитель регламентированных функциональных схем, причем регламентируется внешнее (относительно других культурно-социальных групп) ее функционирование. Такое сознание весьма часто, например, у членов правящего дома в отношении их протокольной деятельности. Когда имеется такое сознание, данная культурная группа из общей массы своего поведения, оставшегося нерегламентированным, стремится выделить еще одну сферу, теперь уже поведения внутреннего (внутри группы), нормы которого будут вывернутыми наизнанку (пародированными)

нормами первой сферы. Легко видеть, что описанный механизм по существу близок механизму карнавализации, как его описывает М. Бахтин (1965). Нужно, однако, помнить, что условием реализации данного механизма является не двойственность поведенческих функций, но двойственность сознания, когда партикулярная личность начинает сознаваться как противопоставленная внешней роли, которую она, эта личность, играет<sup>48</sup>. Такая двойственность сознания есть у поэтов интересующего нас периода; поскольку же нормы их внешнего поведения (первой сферы) сознаются как сакрализованные (пророческий дар поэта), и при этом даже и в церковном смысле (сходство деятельности священника и поэта), пародирующие их нормы внутреннего поведения оказываются кощунственными<sup>49</sup>.

Сакрализация поэта относилась к внешней сфере его деятельности, к стихам, заведомо издаваемым и, следовательно, обращенным к читателю, стоявшему вне литературного круга, к публичному чтению этих стихов, для которого характерна театральная поза и торжественный жест, даже к литературному «юродству» (Костров) как черте, формирующей вовне литературную личность гения. Карнавализованная сфера принадлежит внутреннему поведению, т. е., в нашем случае, поведению внутрилитературному. Эта внутренняя область включает и внутрилитературный быт, и внутрилитературную словесность.

Занимающий нас период — это период литературных обществ и дружеских литературных кружков; их внутренний обиход дает обильный материал для иллюстрации нашей точки зрения. Наиболее ярким примером является безусловно «Арзамас». Само образование «Арзамаса» пародирует устройство христианской общины: «Шесть присутствовавших братьев тор-

---

<sup>48</sup> Отсюда сходство этой ситуации с театром с его противопоставлением личности актера и его сценических ролей. И здесь, опять же, эта двойственность сознания порождает карнавализованную сферу внутритеатрального быта, внутритеатральной игры (с внутренними ролями), пародирующей игру сценическую. Значимость этой театральной модели для нашего периода во всем объеме его культурного быта подчеркивается театрализацией обычного поведения в России этого времени (ср. театрализованный характер Потемкинского праздника 1791 г., когда гости оказывались одновременно и актерами, театрализованную проповедь митр. Платона и т. д. — вся проблема подробно освещена у Ю. М. Лотмана, 1973).

<sup>49</sup> Действие этого же самого механизма, приводящее к кощунствам, мы можем наблюдать и во множестве других случаев. Мы можем вспомнить, например, папу Льва X (Медичи), гуманистические вкусы которого не могли не сознаваться как противоречащие официальным функциям римского первосвященника; естественный результат — кощунственное пародирование обрядов и Писания в интимной жизни папского двора. Результатом того же процесса представляются также инфантильные непристойности и обыгрывание церковных текстов в семейной переписке Александра I, его братьев и сестер. В этой же связи могут быть рассмотрены кощунственные анекдоты, распространенные среди семинаристов (во всяком случае с середины XIX в.).

жественно отреклись от имен своих, дабы означить тем преобразование свое из *ветхих* арзамасцев <...> в *новых*, очистившихся чрез потоп Липецкий. И все приняли на себя имена мученических баллад» (Боровкова-Майкова, 1933, 82)<sup>50</sup>; и далее (83): «Положено признавать Арзамасом всякое место, на коем будет находиться несколько членов налицо» (пародия на Мф. 18. 20); само название «Нового Арзамаса» пародирует «Новый Иерусалим» Св. Писания (Ап. 21. 2) и богослужения.

Однако кощунства Арзамаса двуплановы. С одной стороны, они инвертируют внешнее сакрализованное положение поэта (в том числе и поэта — члена Арзамаса) — эта сторона как раз иллюстрируется приведенными выше цитатами. С другой стороны, они направлены против «Беседы». Как отмечает Д. Д. Благой, «большинство издевательских арзамасских речей, посвященных отпеванию 'живых покойников' Беседы, по форме своей являются прямой и весьма характерной пародией библейских текстов, молитв, проповедей и т. п.» (Боровкова-Майкова, 1933, 9—10). Кощунства, направленные на Беседу, характерны в двух отношениях. Во-первых, они связывают употребление церковнославянизмов с церковностью, демонстрируя, таким образом, то самое отношение к церковнославянскому как к сословной собственности духовенства, о котором мы говорили выше. Во-вторых, они представляют литературное общество, Беседу, как церковную общину и, таким образом, с еще одной стороны карнавализуют сферу внутрилитературного быта.

Представляется очевидным, что «церковность» Беседы чисто условна, внутрилитературна, будучи не ее реальной характеристикой, а чертой ее литературной личности (в понимании Тынянова). Как мы видели, духовенство относилось отнюдь не доброжелательно к духовному витийству светских лиц, так что даже у такого писателя, как кн. Шихматов, вряд ли могло быть органическое ощущение своей церковности. Тем более странно было бы говорить о подлинной церковности других членов Беседы: Державина, Крылова, Гнедича, Марина и, наконец, кн. Д. П. Горчакова, которому — в силу известной его репутации — Пушкин пытался приписать свою «Гавриладию». Таким образом, «церковность» Беседы входит в ее литературную роль — отчасти навязанную ей Арзамасом, отчасти принятую на себя добровольно.

Эта литературная «церковность» отражает, видимо, и сакрализацию поэтической деятельности, которая сказывается и в торжественном характере заседаний Беседы. Эти заседания были

<sup>50</sup> Ср. с прямой цитатой («Ныне, отложивше ветхого человека, в нового обещемя») в «Надгробном слове С. П. Жихареву» (Боровкова-Майкова, 1933, 100), ср. Кол. 3. 9—10, Последование св. крещения (и даждь претворится въ ней крещаемому, во еже отложить убо ветхаго чловѣка, ... облещися же въ новаго, обновляемаго по образу создавшаго его), молитву 9-го часа и др.



публичными и относились к внешней сфере, поэтому на них тщетно было бы ожидать той кощунственной карнавализации, которая была свойственна заседаниям Арзамаса. Однако при всей официозной серьезности, Беседа оставалась литературным обществом, и в ее внутреннем обиходе мы находим (при всей скудости документов) знакомые черты карнавальная инверсии. Мы имеем в виду писанный рукою Державина «Циркулярный ордер от избранного старосты к цеховым Парнасса» (VI, 404): «Будучи вчерась избран в отцы посаженные молодого стихотворца, предписываю вам немедленно: на свадьбу его от общества нашего сочинить эпитафаму». Далее дается программа эпитафамы, в которой, в частности, должно было быть написано: «4) что будучи избран я старостою поэтов, по вдохновению свыше усмотрел в сей Музе младую супругу поэта, поднес хлеб и соль новобрачным, пожелал им всех благ, и на молитву мою снеслось на них благословение Божие, как сходит с небес роса на цветы молодые; 5) что мы уже все видим предбудущее: дом их наполнился изобилием и лона их, подобно авраамим, — чадами, как небо звездами»<sup>51</sup>. Итак, если в Арзамасе пародируют обряд крещения (напр., при приеме В. Л. Пушкина), то в Беседе пародируют обряд венчания — стоит ли при этом говорить о реальной церковности последней?<sup>52</sup>

Между литературным бытом и внутрилитературной словесностью переходный пласт образует внутрилитературная переписка. Примеры кощунств из нее уже приводились выше в § 1. Они могут быть многократно умножены. Можно указать хотя бы на письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву (1866, 19, 69, 89, 154, 214), на литературную переписку В. В. Капниста (1960, 454, 456, 484), на переписку П. А. Вяземского и А. И. Тургенева (Остафьевский архив, 1, 3, 13, 20, 27, 32, 33, 37, 41, 44, 54, 56, 58, 61, 63, 65, 69 — и т. д. во всех томах через каждые несколько страниц), на переписку А. С. Пушкина и т. д. Знаменательно, что в весьма обширной переписке Державина кощунства прак-

<sup>51</sup> Ср. в Последовании венчания: «иже раба твоего авраама благословивый», «и даждь има отъ росы небесныя свыше», «исполни домы ихъ пшеницы, вина, и елеа, и всякія благостыни», «благослови я господи боже нашъ», «возсіяють яко свѣтила на небеси», «да сподобить васъ и обѣщанныхъ благъ воспріятія». Ср. еще слова Бога Аврааму (Быт. 22. 17): «Воистинну благословя благословлю тя, и умножая умножу сѣмя твое, яко звѣзды небесныя». «Лоно авраамле» — обозначение места блаженного усновения (см. Лк. 16. 22), в данном контексте представляющееся явным недоразумением, возникшим в результате державинской контаминации (возможно, с Последованием погребения).

<sup>52</sup> В этой перспективе становится вероятным, что к внутреннему же обиходу Беседы (или ее части) относится известная пародия Гнедича на Символ Веры («Символ веры в Беседе при вступлении сотрудников. Верую во единого Шишкова, отца и вседержителя языка Славеноваряжского...» и т. д. — см. Боровкова-Майкова, 1933, 23—24).

тически ограничены литературными письмами — к В. В. Капнисту, И. И. Дмитриеву, Н. А. Львову и от них.

Описанный выше механизм, который делает кощунство предметом литературного быта, действует и в самой словесности. По словам Ю. М. Лотмана (1971, 26), «литература, стремящаяся к строгой нормализации, нуждается в отверженной, неофициальной словесности и сама ее создает». Вся поэзия разделяется на произведения «верхнего» и «нижнего» этажа (Лотман, 1971, 29—32), причем поэзия «нижнего этажа» состоит преимущественно из стихов внутрилитературных как по своему содержанию, так и по своей функции. Теперь, наконец, мы можем определить жанровую специфику текстов (см. § 2), для которых характерны кощунства — это «внутрилитературные жанры» («фамильярные» жанры, по выражению Лотмана, 1971, 29), стихи, в которых речь идет о стихах и которые адресуются по большей части литераторам. Обратимся к перечню, данному в § 2.

Совершенно очевиден внутрилитературный характер стихотворной пародии и дружеского литературного послания. Внутрилитературную функцию выполняют сатиры Д. П. Горчакова и И. М. Долгорукова, и еще в большей степени такие стихи, как «Опасный сосед» В. Л. Пушкина, «Дом сумасшедших» Воейкова, «Видение» и «Певец» Батюшкова, «Тень Фонвизина» Пушкина. Возможно, что в «нижний» этаж зачислялись первоначально и медитации кн. Долгорукова. Цитированная в начале статьи песня Дельвига (1934, 395) распевалась в дружеском (прежде всего литераторском) кругу и, видимо, была для него и написана. Наконец, из перечисленных эпиграмм большинство порождено литературной полемикой и принадлежит ей.

Отмеченные кощунства придают всей внутрилитературной словесности карнавализованный характер, при этом кощунство — лишь один из показателей такого статуса литературы «нижнего этажа», карнавальность которой вырастает в целую систему (с маскарадом, балаганом и т. п. — ср. «Опасного соседа» В. Л. Пушкина и т. д.). Эта карнавальность сложной сакрализованной системе высокой литературы противопоставляет целую систему десакрализации, органической частью которой являются и разобранные кощунства. Не разбирая в целом эту систему, образуемую различными приемами снижения, мы можем указать лишь на один момент, имеющий прямое отношение к кощунству, — это пародийная «церковь» поэтов, поклоняющаяся Фебу.

Из записки Булгарина, процитированной выше (§ 5), мы знаем, что «ради Бога» отнюдь не было нейтральным выражением, лишенным религиозных коннотаций. Поэтому в выражении «ради Феба» Феб оказывается пародийным богом — не просто Аполлоном классицизма, но кощунственным замещением христинского Божества. «Ежели хочешь, чтобы я выдал третью книжку Аонид, то пришли (ради Аполлона!) собранные тобою

стихи», — пишет Карамзин Дмитриеву (1866, 105). «Пришли ее мне, Феба ради, И награди тебя Амур», — пишет Пушкин Баратынскому (II, 237); «Но ради Феба, мой Плетнев, Когда ж ты будешь свой издатель», — пишет он Плетневу (II, 337). Прибавим к этому из Карамзина (1866, 69): «Поручаю тебя Богу Фебу и всем добрым богам». Из Жуковского (III, 19): «Перед блаженным Аполлоном — Поставляю свечку я за вас!» Из Батюшкова (1934, 119): «Да будет Феб с тобою». Из Вяземского (1935, 162): «Пусть Феб умножит...». Из Баратынского (1957, 82): «Но помолись Фебу прежде». И, наконец, из Пушкина: «Христос воскрес, питомец Феба» (I, 181) и «Христос и верный Купидон» (II, 57). Если вспомнить еще «La Pucelle» Вольтера в качестве «святой Библии Харит», картина получается весьма последовательной, и карнавальная мир предстает во всей своей красочности.

## VII. Итоги.

Все сказанное, как кажется, достаточно объясняет распространение кошунов в русской поэзии конца XVIII — нач. XIX в. Отказываясь от гипотезы антиклерикального происхождения кошунов и принимая во внимание появление кошунов в стихотворной пародии, мы приходим к выводу о внутрилитературной функции поэтического кошуновства. Кошуновство характерно лишь для ограниченного числа жанров, которые по функции своей внутрилитературны, «эзотеричны». Это соответствует сакрализации официальных «экзотерических» жанров, прежде всего оды, которая во многих отношениях подобна церковной проповеди. От сакрализации стихов прямой путь ведет к сакрализации поэта. Когда, после Державинской реформы, поэт начинает говорить как частное лицо (а не от лица Высшего Разума, равно доступного поэту и священнику), а поэтическому вдохновению — в результате усвоения предромантических теорий — придается характер откровения, возникает спор между поэтами и духовенством о праве на духовное красноречие и на самые церковнославянские выражения, этому красноречию свойственные (позиция духовенства к этому времени тоже изменяется). Экзотерическая сакрализация поэта вступает в противоречие с его ощущением себя как светского человека, и эта двойственность сознания приводит к кошуновству пародированию внешних функций во внутрилитературном обиходе. Таким образом, русские поэтические кошуновства суть кошуновства карнавальные, причем карнавализация внутрилитературной словесности соответствует карнавализация внутрилитературного быта.

## ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев, 1972 — М. П. Алексеев. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972.
- Анненков, 1874 — П. Анненков. А. С. Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1874.
- Арзуманова, 1965 — М. А. Арзуманова. Из истории литературно-общественной борьбы 90-х годов XVIII в. «Вестник ЛГУ», 1965, № 20 (серия истории, языка и лит-ры).
- Баратынский, 1957 — Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений. Л., 1957.
- Батюшков, 1934 — К. Н. Батюшков. Сочинения. М.-Л., 1934.
- Бахтин, 1965 — М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., 1965.
- Белинский, 1907 — В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений в XII томах. Т. VIII. СПб., 1907.
- Боровкова-Майкова, 1933 — Арзамас и арзамасские протоколы. Под ред. М. С. Боровковой-Майковой. Л., 1933.
- Брянчанинов, 1971 — Неизданные сочинения епископа Игнатия (Брянчанов). «Богославские труды», т. V. М., 1971.
- Брянчанинов, 1977 — Mgr. Ignace Briantchaninov. Lettres inédites. «Le Messenger», n. 121, 1977.
- Буало, 1832 — Boileau Despréaux. Oeuvres complètes. T. II. Paris, 1832.
- Виноградов, 1938 — В. В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII — XIX вв. 2-е изд. М., 1938.
- Винокур, 1959 — Г. О. Винокур. Русский литературный язык во второй половине XVIII в. — В его кн.: Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
- Владимирский-Буданов, 1874 — М. Владимирский-Буданов. Государство и народное образование в России XVIII-го века. Ч. I. Ярославль, 1874.
- Внутренний быт, 1880 — Внутренний быт Русского государства с 17-го октября 1740 года по 25-е ноября 1741 года, по документам, хранящимся в Московском Архиве Министерства Юстиции. Кн. первая. М., 1880.
- Вяземский, 1878 — Кн. П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений. Т. I. М., 1878.
- Вяземский, 1935 — П. А. Вяземский. Избранные стихотворения. М.-Л., 1935.
- Галахов, 1863 — А. Д. Галахов. История русской словесности, древней и новой. Т. I. СПб., 1863.
- Галатовский, 1665 — Иоанникий Галатовский. Ключ разумения. Львов, 1665.
- Гуковский, 1927 — Г. А. Гуковский. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927.
- Гуковский, 1936 — Очерки по истории литературы XVIII века. М., 1936.
- Гуковский, 1940 — Заметки о Крылове. «XVIII век. Сб. 2». М.-Л., 1940.
- Даниэлу, 1961 — J. Daniélou. Message évangélique et culture hellénistique aux II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles. Tournai, 1961.
- Дельвиг, 1934 — А. А. Дельвиг. Полное собрание стихотворений. Ред. и прим. Б. Томашевского. Л., 1934.
- Державин, I—IX — Г. Р. Державин. Сочинения. С объяснительными примечаниями Я. Грота. Тт. I—IX. СПб., 1864—1883.
- Державин, 1933 — Стихотворения. Л., 1933.
- Джунковский, 1793. — С. Джунковский. Александровка, увеселительный сад в к. Александра Павловича. СПб., 1793 (2-е изд. — Харьков, 1810).
- Дмитриев, 1967 — И. И. Дмитриев. Полное собрание стихотворений. Л., 1967.

- Жуковский, I—XII — В. А. Жуковский. Полное собрание сочинений в 12-ти томах. СПб., 1902.
- Ильвонен, 1914 — E. Ilvonen. Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge. Helsingfors, 1914.
- История, 1863 — Выписана История печатная о Петре Великом. Собрание от Святого Писания о Антихристе. Чтения в Имп. Об-ве Ист. и Древ. Росс., 1863, кн. 1. Смесь, сс. 52—71.
- Кантемир, 1956 — А. Кантемир. Собрание стихотворений. Л., 1956.
- Капнист, 1960 — В. В. Капнист. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 2. М.-Л., 1960.
- Капнист, 1973 — Избранные произведения. Л., 1973.
- Карамзин, 1866 — Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866.
- Карамзин, 1966 — Н. М. Карамзин. Полное собрание стихотворений. Под ред. Ю. М. Лотмана. М.-Л., 1966.
- Княжнин, 1784 — Я. Б. Княжнин. Письмо Ея Сиятельству кн. Е. Р. Дашковой... «Собеседник любителей Российского Слова». Ч. XI. СПб., 1784.
- Кононко, 1973 — Примечания на сочинения Державина. Публ. и комм. Е. Н. Кононко. «Вопросы русской литературы». Львов, 1973, вып. 2 (22).
- Коплан, 1923 — Б. Коплан. К стихотворению «Пророк». «Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова». М.-Пг., 1923.
- Коровин, 1933 — Г. М. Коровин. Ранняя комедия Д. И. Фонвизина. «Лит. наследство». Т. 9—10. М.-Л., 1933.
- Котович, 1909 — А. Котович. Духовная цензура в России (1799—1855 гг.). СПб., 1909.
- Кулакова, 1969 — Л. И. Кулакова. О спорных вопросах в эстетике Державина. «XVIII век. Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — нач. XIX века». Л., 1969.
- Лагарп, 1813 — J. F. Laharpe. Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne. Т. VII. Paris, 1813.
- Леманн, 1963 — P. Lehmann. Die Parodie im Mittelalter. 2. Aufl. Stuttgart, 1963.
- Лемке, 1904 — М. Лемке. Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия. СПб., 1904.
- Лернер, 1910 — Н. О. Лернер. Примечания к стихотворениям 1826—1828 гг. В кн.: Пушкин. Изд. Брокгауз-Ефрона. Т. IV. СПб., 1910.
- Ломоносов, I—X — М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений. Тт. I—X. М.-Л., 1950—1959.
- Лотман, 1971 — Ю. М. Лотман. Поэзия 1790—1810 годов. В кн.: Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971.
- Лотман, 1973 — Статьи по типологии культуры. Вып. 2. Тарту, 1973.
- Лотман и Успенский, 1975 — Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский. Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры. УЗ ТГУ, вып. 358. Труды по русской и славянской филологии, XXIV.
- Лотман и Успенский, 1977а — Роль дуальных моделей в динамике русской культуры. УЗ ТГУ, вып. 404. Труды по русской и славянской филологии, XXVIII. Тарту, 1977.
- Лотман и Успенский, 1977б — Новые аспекты изучения культуры Древней Руси. «Вопросы литературы», 1977, № 3, сс. 148—166.
- Майков, 1889 — Л. Н. Майков. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб., 1889.
- Маслович, 1816 — В. Маслович. [О стихах А. Нахимова]. «Харьковский Демокрит». 1816, май.
- Моисеева, 1971 — Г. Н. Моисеева. Ломоносов и древнерусская литература. Л., 1971.
- Муравьев, 1967 — М. Н. Муравьев. Стихотворения. Л., 1967.
- Нахимов, 1816 — Сочинения Акима Нахимова, в стихах и прозе... 2-е изд. Харьков, 1816.

- Остафьевский Архив, I—III — Остафьевский Архив князей Вяземских. Тт. I—III. Переписка кн. П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым (1812—1836). СПб., 1899.
- Отчет, 1892 — Отчет Имп. публичной библиотеки за 1892 год. СПб., 1895.
- Панченко, 1973 — А. М. Панченко. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.
- Петров, I—III — В. Петров. Сочинения. Уч. I—III. Изд. 2-е. М., 1811.
- Пумпянский, 1935 — Л. В. Пумпянский. Очерки по литературе первой половины XVIII века. «XVIII век. Сб. статей и материалов». М.-Л., 1935.
- Пушкин, I—XVI — А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. Тт. I—XVI. М.-Л., 1937—1949.
- Решетников, 1811 — Полное собрание псалмов Давыда поэта и царя, переложенных как древними, так и новыми Российскими стихотворцами..., собранные... А. Решетниковым. М., 1911.
- Руссо, 1823 — J. B. Rousseau. Oeuvres poétiques. T. I. Paris, 1823.
- Свербеев, 1899 — Д. Н. Свербеев. Записки. Т. I. М., 1899.
- Серман, 1966 — И. З. Серман. Поэтический стиль Ломоносова. М.-Л., 1966.
- Солосин, 1913 — И. И. Солосин. Отражение языка и образов Св. Писания и книг богослужебных в стихотворениях Ломоносова. Изв. ОРЯС, 1913, XVIII, кн. 2.
- Сперанский, 1929 — М. Н. Сперанский. Тайнопись в юго-славянских и русских памятниках письма. Л., 1929.
- Сумароков, 1774 — А. П. Сумароков. Дополнение к духовным стихотворениям. СПб., 1774.
- Сумароков, I—X — А. П. Сумароков. Полное собрание всех сочинений. Части I—X. 2-е изд. М., 1787.
- Сумцов, 1900 — Н. Ф. Сумцов. А. С. Пушкин. Исследования. Харьков, 1900.
- Сухомлинов, 1874 — М. И. Сухомлинов. История Российской Академии. Вып. I. Сб. ОРЯС, т. XI, № 2. СПб., 1874.
- Толстой, 1886 — гр. Д. А. Толстой. Городские училища в царствование имп. Екатерины II. СПб., 1886.
- Тредиаковский, 1935 — В. К. Тредиаковский. Стихотворения. Л., 1935.
- Тредиаковский, 1976 — Неизданные тексты В. К. Тредиаковского. «Венок Тредиаковскому». Волгоград, 1976.
- Тынянов, 1927 — Ю. Тынянов. Ода как ораторский жанр. «Поэтика. Временник отдела словесных искусств ГИИИ». Вып. III. Л., 1927.
- Успенский, 1976 — Б. А. Успенский. Historia sub specie semioticae. «Культурное наследие Древней Руси». М., 1976.
- Хвостов, 1938 — Из архива Хвостова. Публ. А. В. Западова. «Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения», Т. I. М.-Л., 1938.
- Херасков, 1961 — М. М. Херасков. Избранные произведения. Л., 1961.
- Черняев, 1898 — Н. И. Черняев. «Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражаниями Корану». М., 1898.
- Шапиро, 1973 — M. Schapiro. Words and pictures. The Hague — Paris, 1973.
- Яворский, 1805 — Проповеди блаженные памяти Стефана Яворского... Часть III. М., 1805.

## НЕСКОЛЬКО СЛОВ О СТАТЬЕ В. М. ЖИВОВА

Ю. М. Лотман

Статья В. М. Живова, бесспорно, привлечет внимание специалистов. На широком историко-литературном материале автор разворачивает концепцию, отличающуюся не только новизной, но и убедительностью. Традиционная историко-культурная схема, сложившаяся еще во времена Пыпина, исходила из представления о том, что до эпохи Петровских преобразований русская литература имела однородно-церковный характер, а после приобрела полностью секуляризованный, светский вид. В части, касающейся древнерусской литературы, эта условная схема давно уже заменена детализованной и богатой картиной, основанной на конкретных исследованиях и рисующей сложное переплетение различных внутрицерковных тенденций на фоне внецерковной и антицерковной идеологической и литературной жизни. Относительно же послепетровского культурного развития все еще продолжает считаться аксиомой представление о полной ликвидации церковной культуры, якобы утратившей всякое влияние на духовную жизнь нации. Весь материал, касающийся этой проблемы, из историко-культурного рассмотрения обычно исключается. Однако, если бы дело сводилось к необходимости механически прибавить к светским текстам историю церковных памятников XVIII—XIX вв., то решение проблемы не представляло бы значительной трудности. Вопрос в ином: необходимо найти для этих памятников место в историко-культурной жизни эпохи. А это влечет за собой потребность изменения перспективы, в которой традиционно рассматривалась сама светская литература XVIII — нач. XIX вв.

Исследование В. М. Живова дает в этом смысле исключительно много. Рассмотрев обширный поэтический материал, исследователь обнаружил мощный пласт цитат, реминисценций и отсылок, связывающий светскую литературу тех лет с сакральными текстами. Эти последние не были забыты или вычеркнуты из культурной памяти эпохи. Они оставались ее живым и актив-

ным участником, с которым светская литература ведет постоянный диалог.

Рассматривая характер этого диалога, В. М. Живов обнаруживает два функционально противоположных типа отношений. В высоких светских жанрах, имеющих торжественно-официальный характер (в первую очередь, в оде), автор устанавливает тенденцию уподобления традиции церковных текстов, которую он называет сакрализацией. Социологический корень этого явления он видит в сакрализации, которой подвергается новая — светская — петровская государственность в ходе ее идеологического самоутверждения.

С этим процессом В. М. Живов связывает «сакрализацию» образа поэта, который наделяется в культурном сознании эпохи чертами пророка. Приводимые в связи с этим факты своеобразной «конкуренции» и ревности, которую испытывает клир в отношении к поэтам, исключительно интересны сами по себе и тонко интерпретированы автором.

В нижних этажах здания литературы В. М. Живов обнаруживает противоположную тенденцию — исключительно мощный пласт кощунственной поэзии. Причину этого своеобразного и изучавшегося лишь спорадически и весьма односторонне явления он видит в следующем: автор справедливо отмечает, что русская православная церковь и отдаленно не располагала в XVIII в. той политической властью и административным весом, какие имела, например, католическая церковь во Франции того же столетия. Действительно, если в 1757 г. в связи с полемикой между Ломоносовым и синодом неизвестный сторонник автора «Гимна бороде» писал:

Пронесся слух: хотят кого-то будто сжечь;  
Но время то прошло, чтоб наше мясо печь,<sup>1</sup>

то во Франции в 1762 г. был колесован Жан Калас, а тело его сожжено. Синод назвал Ломоносова «продерзателем к бесстрашному кощунству», но не смог причинить ему вреда, а в Абвиле (Франция) в 1766 г. суд признал шестнадцатилетнего дворянина Ла Барра виновным в кощунстве и оскорблении религии, и виновный был подвергнут мучительной казни: ему отрубили правую руку, голову, а тело сожгли. Ни о чем подобном в России XVIII в., конечно, не могло быть и речи. Из этого В. М. Живов делает вывод, что во Франции кощунственная поэзия могла иметь полемический противоцерковный смысл, в России же для такой борьбы не было оснований, и, в тех случаях, когда те или иные тексты не были данью западноевропейским штампам, они имели совершенно иной, специфически русский смысл: ода сак-

<sup>1</sup> Поэты XVIII века, т. 2, Л., 1972, стр. 400. Автором, видимо, был И. Барков, см.: П. Н. Берков. Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750—1765. М.-Л., 1936, стр. 235 и 312.



рализировалась, — следовательно, борьба с ней, пародирование ее в низких жанрах «внелитературной литературы» неизбежно принимали кощунственный характер.

Концепция В. М. Живова отличается широтой и оригинальностью: она не только привлекает наше внимание к фактам, прежде остававшимся вне рассмотрения, но и объясняет их весьма примечательным образом. Однако, хотелось бы указать на некоторые опасности, связанные с ее излишне прямолинейным приложением к многослойному историческому материалу.

Исключительно интересны параллели между светской одой и церковной проповедью, убедительно подтвержденные обильным материалом фразеологизмов и цитат, синтаксических и композиционных соответствий. Однако, когда автор утверждает содержательную близость этих жанров, говоря: «Надо думать, что для русских поэтов XVIII в. этот Высший Разум не противопоставлялся Богу, почитаемому церковью: для них — субъективно — это было лишь более «просвещенное» понятие о том же божестве», — то мысль его вызывает возражения. С распространением ньютоновской физики, главным пропагандистом которой на континенте был Вольтер, вольтерьянского деизма и русской религии. Природы, между культом божественного Разума и церковным Богом пролегло глубокое различие, сводившееся к принципиальному разногласию в отношении к откровению, с одной стороны, догматике, церковному преданию, традиции и обряду, — с другой. Обе стороны сознавали взаимную враждебность, и сакрализация государственных ценностей свидетельствовала об их противоположности, а не единстве.

«Сакрализованные» торжественные жанры светской поэзии не тождественны церковным жанрам, которым они функционально соответствуют в некотором широком культурно-историческом контексте. Идея сакрализации государственности и ее носителя — абсолютного монарха была, конечно, ближе к языческой эпифании, чем к христианской догматике. Однако полемика далеко не всегда связана с перечеркиванием отрицаемой традиции — часто она диктует ее усвоение. Убедительно показанное В. М. Живовым уподобление новой светской поэзии определенным формам церковной традиции может быть сопоставлено с тем, как христианство на ранних этапах во имя вящего торжества над язычеством воспринимало некоторые формы язычества. Однако на втором этапе, когда враг, как кажется, уже побежден и полемичность не только теряет актуальность, но и забывается, усвоенные некогда формы вдруг обнаруживают тенденцию «порождать», казалось бы, давно забытое архаическое содержание, которое из «старого» вдруг делается «новейшим», заполняясь новой жизнью. Так, совершенно безобидные, с точки зрения христианства, и, напротив, способствовавшие миссионерской деятельности, допущенные церковью обломки языческих

обрядов и античной культуры вдруг дают импульсы культуре Ренессанса, народному ярмарочному кошу́нству и др. аналогичным явлениям.<sup>2</sup>

Думаем, что на протяжении XVIII — нач. XIX вв. функция сакральных элементов в светской поэзии была неоднородной: в период ее становления прилагались усилия к превращению сакральных элементов в факт стилистики и жанра, в позднейшем они неожиданно приобрели религиозно-содержательный характер. Церковнославянский язык для Ломоносова принадлежит стилю и жанру, для Шишкова — вере и нравственности. Попутно хочется заметить, что противопоставление Шишкова и Беседы церковным иерархам 1820-х гг. и их культурной позиции представляется сильно преувеличенным. Приводимое В. М. Живовым (см. стр. 82) высказывание Игнатия Брянченинова исключительно красочно и эффектно иллюстрирует мысль автора статьи. Однако, даже если оставить в стороне его более поздний харак-

---

2а Секуляризованная послепетровская государственность была и отрицанием, и продолжением средневековой традиции русской власти. Подчеркивание того или другого аспекта, в значительной мере, — вопрос описания. Необходимо учитывать, что и та и другая историческая реальность была многослойна и подавалась весьма различным интерпретациям. Нуждается в уточнении и термин «сакрализация», который достаточно широк, чтобы включить в себя и веру в божественную природу царской власти, и представление о личности царя как элифании божества, и жанровый ритуал — «барочную» риторику. Без достаточного определения, что имеется в виду, трудно выяснить, действительно ли описываемое явление — плод послепетровской культуры. Достаточно отметить, что при всей несовместимости веры в то, что царь представляет собой реальное воплощение божества, с православной ортодоксией, представления этого рода встречались именно в допетровской Руси, например, в писаниях Ивана Грозного. Культура XVIII в. вносит в этот вопрос характерную жанрово-стилистическую обусловленность: в одической поэзии государя можно представить в образе бога (чаще всего — языческого; ср. торжественный портрет эпохи барокко), в политических трактатах он выступает как монарх, чьи права на власть определены мудростью, пользой подданных или договором (следуют ссылки на Гуго Гроция, Монтескье, мнение «политических народов» и пр.). Но в век, когда монархов и монархинь «творили» заговоры, которые плелись в гвардейских казармах и кабаках, когда дверь в спальню императрицы сделалась более чем доступной, трудно было воспринимать идею божественности монарха иначе, чем как жанровую риторику. Способность воспринимать одно и то же лицо — императрицу — в разных кодовых регистрах ясно иллюстрируется словами кн. М. М. Щербатова, который называет Елизавету в мужеском роде, когда говорит о ней как о правителе (недостойном), и в женском, характеризуя как доброго человека: «Да можно ли сему инако быть <расточительству подданных. — Ю. Л.>, когда сам Государь прилагал все свои тщания ко украшению своея особы, когда он за правило себе имел каждой день новое платье надевать <...> При сластолюбивом и роскошном Государе не удивительно, что роскош имел такие успехи, но достойно удивления, что при набожной Государыне, касательно до нравов, во многом божественному закону противуборствии были учинены» (Соч. кн. М. М. Щербатова, т. II, СПб., 1898, стб. 219). На это наслаивалось в последней трети века просветительское представление о высшем достоинстве Человека, что позволяло Державину ввести в оду именно десакрализованный, человеческий образ Екатерины.

тер и очевидный максимализм, нельзя забывать о таких фактах, как участие в Российской Академии Шишкова, организационно и идеологически нераздельной с Беседой, «особ из высшего духовенства, как то: преосвященных Ириней псковского, Анастасия белорусского, Мефодия тверского, Феоктиста курского и Михаила черниговского»,<sup>3</sup> или то, что именно разгром голицынского мистицизма и Библейского Общества в результате усилий митр. Серафима и Фотия привел Шишкова, лично не любимого Александром I, в кресло министра просвещения. В равной мере неосторожно распространять при оценке функции кошуnstва ситуацию XVIII в. на эпоху Священного Союза и 1820-х гг. «Мистики придворное кривлянье» (Пушкин) эпохи Голицына, разгром Казанского и Петербургского университетов и «дело профессоров», инспирированные Магницким и Руничем, отнюдь не делали кошуnstво беспредметным во внелитературной сфере. Характер возникшего в 1828 г. «дела о Гаврилиаде» также говорит против односторонности в трактовке ее полемической направленности.

Исключительно любопытны соображения В. М. Живова о путях сакрализации образа Поэта в литературе XVIII — нач. XIX вв. Однако кажется, что здесь концепционная «жесткость» сняла некоторые существенные оттенки проблемы. Распространение религии Природы в предромантической, руссоистской и штурмерской литературе привело к изменению представления о природе поэтического творчества. Поэт предстал как одержимый пророческим вдохновением. В этом понимании пророк далеко не всегда влек непосредственно библейские ассоциации: библейские образы пророков, оссиановские барды, скандинавские скальды, пророческое безумие дельфийских жриц — все это представало как разные облики божественного вдохновения. О том, в какой мере это могло быть отделено от церковной ортодоксии, свидетельствует, что «глас Натуры» может вещать не только устами поэта — сама Природа уподобляется пророку:

Древний бор в благоговеньи  
Движет старческой главой,  
И в священном исступленьи  
Говорит с самим собой...<sup>4</sup>

Ни славянизмы языка, ни библеизмы фразеологии в таких случаях не выходят за пределы стилистики.

Ситуация изменилась во вторую половину 1810-х — 1820 гг., когда в псалмах Ф. Глинки, «Давиде» Грибоедова, «Давиде» Кюхельбекера стилистическая проблема перерастает в сакральную по содержанию. Именно в этот момент оказывается возможным появление демонических «черных» текстов. Если в эпоху

<sup>3</sup> С. П. Жихарев. Записки современника. М.-Л., 1955, с. 428.

<sup>4</sup> А. Ф. Мерзляков. Стихотворения. Л., 1958, с. 207.

предромантизма языческий поэт, шаман, колдун могли быть помещены в один ряд с христианским пророком, поскольку ряд этот имел литературную природу и отражал деистическое равнодушие к вопросам догматики или даже шире — к религиозным спорам, то теперь, в эпоху романтизма, действительно, приходилось выбирать между молитвой и кощунством, причем последнее облекалось в формы уже не словесной игры или легкомысленной шутки, а «черной молитвы», обращенной к демоническим силам:

И часто звуком грешных песен  
Я, боже, не тебе молюсь<sup>5</sup>.

«Грешные песни» — любовная поэзия, исконно рассматривавшаяся в послепетровскую эпоху как вполне узаконенная, нейтральная сфера словесности, оказывается дьявольской молитвой. Восстанавливается допетровский дуализм божественного—дьявольского, причем, как в средневеково-аскетической системе, «человеческое» отождествляется со вторым, но как в ренессансно-просветительской традиции, оно совмещено с авторской позицией и наделено страстной привлекательностью. Показательно, что это «демоническое» кощунство романтика уже не нуждается в библейских цитатах и реминисценциях, количество которых у Лермонтова, например, резко падает по сравнению с Пушкиным или Державиным.

Статья В. М. Живова ставит исследователей русской поэзии перед новой проблемой и в определенном смысле намечает пути ее решения, прибегая, что естественно в такой ситуации, к полемически заостренным формулировкам. Обсуждение поставленных в статье проблем приблизит нас к их решению.

---

<sup>5</sup> М. Ю. Лермонтов. Соч. в шести томах. Т. I. М.-Л., 1954, с. 73.

## СТАТЬИ О КИНО: I. ОПЫТ СТРУКТУРНОГО АНАЛИЗА АКТЕРСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ (ЧАПЛИН В «ОГНЯХ БОЛЬШОГО ГОРОДА»)

Ян Мукаржовский \*

Концепция художественного произведения как структуры, т. е. как системы элементов, эстетически актуализированных и образующих сложную иерархию, объединенную преобладанием одного элемента над остальными, приобрела ныне право на жительство в теории нескольких видов искусства. Теоретикам и историкам музыки и изобразительного искусства уже ясно, что если речь идет об анализе определенного произведения или даже об истории данного искусства, структурный анализ нельзя подменять психологией личности художника, а историю развития данного искусства — историей культуры или даже только идеологии. Многое из этого ясно и в теории литературы, хотя отнюдь не везде и не всем. Тем не менее использование метода структурного анализа применительно к актерскому искусству достаточно рискованно, особенно если речь идет о киноактере, который своим гражданским именем перекрывает свою сценическую манеру и к тому же еще через все роли проходит в одинаковой типической маске. Теоретик, который попытается оторвать маску от человека и изучать структурную организацию актерской индивидуальности безотносительно к психике и этическому пафосу актера, подвергается опасности прослыть возмутительным циником, отказывающим художнику в человеческой ценности. Хотя в свою защиту и для наглядного объяснения он может сослаться на недавний фотомонтаж в «Прагер Прессе», где умное лицо сидящего человека соседствовало с простодушной физиономией черноволосого юнца в котелке... Разумеется, структурный анализ актерской индивидуальности, кроме невыгод, имеет и одну небольшую выгоду: в драматическом искусстве сейчас в большей мере, чем в других видах искусства, общепринято допускать равноценность даже совершенно различных эстетических канонов (Гамлет Квапила и Гилара, Вояна и Когоута

---

\* Пер. с чешского В. А. Каменской.

в исторической перспективе оценивается без возвеличения одних за счет других). Поэтому, быть может, и эта работа не заслужит обвинений в недостатке вкуса к оценочным суждениям.

Прежде всего нужно обратить внимание на то, что структура актерской индивидуальности — лишь частичная структура, обретающая однозначность только в общей структуре сценического произведения. Здесь она оказывается в центре многочисленных отношений: например, актер и сценическое пространство, актер и драматический текст, актер и остальные актеры. Пригладимся только к одному из этих отношений, к иерархии действующих лиц в сценическом произведении. В зависимости от времени и среды, частично и в зависимости от драматического текста, эта иерархия бывает различной. Иногда, хотя актеры и образуют структурно связанное целое, никто из них не занимает доминирующего положения, не является средоточием всех отношений между действующими лицами произведения; иногда же одно или несколько действующих лиц образуют такое средоточие, доминирующее над остальными персонажами, которые, казалось бы, присутствуют на сцене с единственной целью создавать фон, аккомпанемент для доминирующего действующего лица (или доминирующих действующих лиц); иногда, наконец, все действующие лица находятся рядом друг с другом на одном и том же уровне и вне структурных зависимостей (отношения между ними образуют лишь орнаментальную композицию). Иными словами, в разные периоды и в разной среде задачи и права театральной режиссуры оцениваются по-разному. Чаплин явно принадлежит ко второй категории: Чаплин — стержень, вокруг которого группируются остальные персонажи, ради которого они существуют. Они выступают из тени ровно настолько, насколько это нужно доминирующему персонажу. Это утверждение будет развито и подкреплено доказательствами несколько позднее.

Обратим теперь наше внимание на внутреннюю структуру самой актерской игры. Элементы этой структуры многочисленны и разнообразны; тем не менее их можно подразделить на три четко отличающихся друг от друга группы. Прежде всего это комплекс голосовых элементов. Он весьма сложен (высота голоса и мелодическая вибрация, сила и окраска голоса, темп и т. д.), но это в данном случае не имеет для нас значения. Дело в том, что картины Чаплина — «пантомимы» (этим названием сам Чаплин оттеняет разницу между своим последним фильмом и звуковым кино); позднее мы объясним, почему они не могут не быть немymi. Вторую группу можно охарактеризовать лишь тройным обозначением: мимика, жесты, позы. Не только объективно, но и со структурной точки зрения это три разных элемента: они могут быть параллельны друг другу, но могут и расходиться, так что их взаимоотношения ощущаются как интерференция (действенное средство комикки); кроме того, один из них

может подчинить себе другие, или, наоборот, все они могут находиться в равновесии. Но общим для всех трех элементов является то, что они ощущаются как экспрессивные, как выражение душевного состояния, прежде всего эмоций действующего лица; эта особенность и объединяет их в одну группу. Третью группу составляют те движения тела, которыми выражается и на которых основано отношение актера к сценическому пространству<sup>1</sup>. Элементы этой группы часто нельзя объективно отличить от элементов предыдущей группы (например, когда актер идет, его походка может быть жестом, т. е. выражением душевного состояния, и одновременно перемещение по сцене может изменять его отношение к сценическому пространству), но функционально они, как было уже отмечено, четко отличаются от предыдущей группы и образуют самостоятельную группу.

Безусловно, не понадобится обширных доказательств, если мы выскажем тезис, что у Чаплина доминируют элементы второй группы, которую мы для простоты будем называть жестикულიцией, без особого насилия распространяя это обозначение и на мимику и позы. Первая группа (голосовые элементы), как было уже сказано, у Чаплина полностью вытеснена, третья группа (движения) занимает явно подчиненное положение. Хотя движения, изменяющие отношение актера к пространству, имеют здесь место, они до крайних пределов загружены функциями жестов (походка Чаплина тонко отражает каждую перемену его душевного состояния). Таким образом, доминирующее положение принадлежит жестам (экспрессивным элементам), составляющим непрерывный ряд, полный интерференций и неожиданных поворотов, ряд, на котором основана не только вся динамика игры Чаплина, но и вся динамика фильма в целом. Жесты Чаплина не подчинены ни одному другому элементу и, наоборот, подчиняют себе все остальные элементы; этим чаплиновская манера игры явственно отличается от привычного и нормального исполнения. Обычно жестикულიция, даже если актер подчеркивает ее и вносит в нее различные нюансы, служит слову, или движению, или наконец действию; она выступает в качестве пассивного ряда, перипетии которого мотивированы иными рядами. А у Чаплина? Слово, которое в наибольшей степени способно влиять на жестикულიцию, должно быть полностью вытеснено, раз жесты претендуют на роль доминирующего элемента. Вся-

---

<sup>1</sup> И применительно к Чаплину, типичному киноактеру, можно говорить о сцене в театральном смысле слова, т. е. о статичной сцене, потому что камера здесь почти пассивна: даже в той мере, в какой она проявляет подвижность, роль ее служебная — приблизить к зрителю деталь. В доказательство и объяснение сказанного напомним об активности камеры в русских фильмах, где изменчивость местонахождения и положения объектива играет доминирующую роль в общей структуре произведения, тогда как актерская индивидуальность имеет, с точки зрения структуры, подчиненное значение.

кое отчетливое слово в фильме Чаплина было бы каким-то пятном: оно опрокидывало бы всю иерархию элементов. Поэтому не говорят ни сам Чаплин, ни другие действующие лица. Типична в этом отношении вступительная сцена картины — открытие памятника, где слово явственно заменено звуками, у которых лишь общие со словом интонация и окраска. Что касается движения в сценическом пространстве, то я уже сказал, что оно отягчено функцией жестов и, собственно, представляет собой жесты; кроме того, фигура Чаплина-актера чрезвычайно малоподвижна (ее неподвижность еще более подчеркивается органическим дефектом ног). А теперь о действии... Действие лишено какой бы то ни было собственной динамики: это всего лишь ряд случаев, связанных слабой нитью; его функция — быть субстратом динамической линии жестов; грани между отдельными случаями служат лишь для того, чтобы создавать паузы в линии жестов и делать ее путем такого членения более заметной. Выражением атомизации действия является и его незаконченность: фильм Чаплина завершается не сюжетной концовкой, а жестом-пуантой, причем жестом Чаплина (взгляд и улыбка). Разумеется, это относится лишь к европейскому варианту, но характерно, что такой способ завершения произведения вообще возможен.

Теперь, поскольку мы выдвигаем в качестве доминанты актерской индивидуальности Чаплина линию жестов, нужно определить характер этой линии. Негативно можно сказать, что ни один из трех элементов (мимика, жестикуляция в узком смысле слова, позы) не преобладает над остальными и все они проявляются равномерно. Позитивное определение самой сущности этой линии таково: динамика ее основывается на интерференции (одновременной или последовательной) двух видов жестов: жестов-знаков и жестов-экспрессий. Здесь необходимо вставить краткое рассуждение о функции жестов в целом. Уже было сказано, что в сущности эта функция у *всех* жестов экспрессивная. Но экспрессивность имеет свои оттенки: она может быть непосредственной и индивидуальной, но может также обрести надындивидуальное значение. В таком случае жест становится общепонятным (вообще или в определенной среде) и канонизированным знаком. Таковы, например, ритуальные жесты (типичный пример: жесты религиозных культов) и в особенности жесты человеческого общения. Жесты человеческого общения — это знаки, которые канонически — совершенно так же, как слова — передают определенные эмоции или душевные состояния, например, сердечное участие, готовность что-то сделать, чувство уважения и т. д. При этом никогда нельзя поручиться, что душевное состояние человека, прибегающего к жесту, соответствует душевному настроению, знаком которого данный жест является. Вот почему все Альцесты мира так негодуют по поводу неискренности об-



шественных условностей. Индивидуальную экспрессивность жеста человеческого общения можно с надежностью распознать, если только этот жест произвольно сопровождается каким-нибудь оттенком, изменяющим его канонический характер. Может статься, что индивидуальное душевное движение совпадает с душевным состоянием, знаком которого является данный жест; в этом случае жест-знак будет утрирован; выходя из границы своей канонической интенсивности (слишком низкий наклон тела, слишком широкая улыбка и т. п.). Но может произойти и противоположное: индивидуальное душевное состояние будет не совпадать с настроением, которое должен симулировать жест-знак. В таком случае будет иметь место интерференция, либо *последовательная*, т. е. такая, в результате которой будет нарушена координация развивающегося во времени ряда жестов (неожиданное вторжение произвольного индивидуально-экспрессивного жеста в ряд жестов-знаков), либо *симультанная*, т. е. такая, при которой, например, жест-знак, данный мимикой лица, будет в то же самое время опровергаться противоположной жестикуляцией рук, вызванной индивидуальной экспрессией, или наоборот. Для Чаплина типична интерференция общественных жестов-знаков с жестами индивидуально-экспрессивными. В игре Чаплина всё подчеркивает и заостряет эту интерференцию, даже его своеобразная маска: разорванный фрак, перчатки без пальцев, но тросточка и черный котелок. Однако заострению интерференции жестов прежде всего служит общественный парадокс, заключенный в самой чаплинской теме: нищий со светскими замашками. Этим дана основа интерференции: интегрирующий эмоциональный признак светских жестов — ощущение самоуверенности и высокомерного пренебрежения к нижестоящим, между тем как экспрессивные жесты Чаплина-нищего группируются вокруг комплекса ощущений собственной неполноценности. В его игре переплетаются в постоянных катахрезах жесты двух названных планов; характеризовать каждое из этих переплетений в отдельности — означало бы представить бесконечный ряд словесных парафраз отдельных моментов его игры. Это производило бы однообразное впечатление и было бы малодоказательным. Значительно более интересно другое обстоятельство: этот двойственный характер жестов отражается и в расстановке побочных персонажей фильма Чаплина. Таких персонажей два: слепая продавщица цветов и пьяный миллионер. Все остальные, кроме них, почти (старушка) или полностью (все прочие) обречены на роль статистов. Каждый из двух побочных персонажей приспособлен к тому, чтобы воспринимать лишь один план, один из интерферирующих рядов чаплинских жестов; у девушки это одностороннее восприятие мотивировано слепотой, у миллионера — оьянением. Девушка воспринимает только светские жесты-знаки; деформированное представление, которое она создает

о Чаплине, примечательным образом реализовано в конце фильма: в цветочный магазин девушки, уже зрячей, приходит купить цветы человек, безликий светский хлыщ; уход его комментируется титром: «Я думала, что это был он». Все сцены, где Чаплин встречается с девушкой (герои фильма всегда оказываются наедине друг с другом, чтобы присутствие третьего, зрячего персонажа не могло нарушить иллюзию героини), основаны на полярной осцилляции между двумя планами чаплинских жестов: жестами светскими и индивидуально-экспрессивными. Едва только в этих сценах Чаплин приближается к девушке, начинают преобладать светские жесты, но как только он хотя бы на шаг от нее отдаляется, всякий раз неожиданно берут верх экспрессивные жесты. Это особенно заметно в сцене, где Чаплин приносит девушке подарки и попеременно движется от стола, где лежит пакет с подарками, к стулу, на котором сидит девушка. Неожиданные изменения жестикуляции, переход от одного плана к другому выглядят здесь почти как пуант в эпиграмме. В этой связи мы поймем также, почему фильм Чаплина не может иметь обычный «happy end». Счастливый конец означал бы полное отрицание драматической противоположности между двумя планами жестов, на которой основана вся игра, ибо эта противоположность отсутствовала бы в финале. Если бы фильм заканчивался браком нищего и девушки, всё произведение в обратной перспективе представилось бы ничтожным, поскольку его драматический конфликт был бы обесценен.

Теперь об отношении между нищим и миллионером. И миллионеру, как было сказано, доступен лишь один из двух интерферирующих рядов жестов, а именно жесты индивидуально-экспрессивные. Для того, чтобы эта деформация видения была возможна, нужно, разумеется, чтобы миллионер был пьян. Едва он трезвеет, как начинает, подобно всем остальным людям, видеть комическую интерференцию обоих рядов жестов Чаплина и относиться к нему с таким же пренебрежением. Если у девушки деформация восприятия (способность воспринимать лишь один ряд жестов) постоянна и разрешение наступает лишь в конце картины, у миллионера чередуются состояния деформированного и нормального видения. Этим, несомненно, определена и иерархия обоих побочных персонажей: девушка больше выступает на первый план, потому что постоянная деформация восприятия предоставляет более широкую и прочную основу интерференции жестов обоих планов, чем время от времени прерываемое опьянение миллионера. Но миллионер необходим как противоположность девушки. С момента первой встречи с Чаплиным, когда нищий своими экспрессивными жестами слагает перед миллионером патетический гимн красоте жизни (А завтра опять взойдет солнце), их взаимоотношения полны дружеских излияний: из объятий в объятия. И мы от структурного анализа

актерской индивидуальности совершенно незаметно перешли, таким образом, к структуре всего фильма — новое доказательство того, до какой степени интерференция жестов двух планов является стержнем чаплинской картины. На этом мы кончаем, поскольку всё существенное, вероятно, уже сказано. В заключение — всё-таки! — позволим себе произнести несколько оценочных слов. Что в игре Чаплина вызывает восхищение зрителя, так это огромный разрыв между интенсивностью эффекта, которого он добивается, и простотой его формообразующих средств. В качестве доминанты структуры своего исполнения Чаплин выбирает элемент, который обычно (и в кино) занимает служебное положение: жесты в широком смысле слова (мимика, собственно жестикуляция, позы). И такой хрупкой, обладающей малой грузоподъемностью доминанте он умеет подчинить не только структуру своего собственного актерского облика, но и структуру всего кинопроизведения. Это предполагает почти невероятную экономию во всех остальных элементах. Если бы хоть один из них выступил немного заметнее, лишь чуть больше обратил бы на себя внимание, сразу обрушилась бы вся постройка. Структура актерского искусства Чаплина похожа на объемную фигуру, покоящуюся на самой острой из своих граней и всё же находящуюся в совершеннейшем равновесии. Отсюда иллюзия нематериальности: чистая лирика жестов, лишенных зависимости от материального субстрата.

## II. К ВОПРОСУ ОБ ЭСТЕТИКЕ КИНО

### I.

Сейчас уже не нужно, как это было всего несколько лет назад, начинать исследование об эстетике кино с доказательства, что кино — искусство. Но вопрос об отношении между эстетикой и кино до сих пор не утратил актуальности, ибо развитие этого молодого искусства всё еще постоянно будоражат изменения технической («машинной») базы и оно значительно сильнее, чем традиционные виды искусства, испытывает потребность в норме, на которую можно было бы опереться как в положительном смысле (придерживаясь ее), так и в отрицательном (нарушая ее). Работники кино поставлены в невыгодное положение, поскольку перед ними слишком широкие и недифференцированные возможности. В искусствах со старой традицией под рукой всегда целый ряд средств, которые в результате длительного развития обрели определенные устройства формы и значение канона. Так, сравнительное изучение сюжетов показало, что в поэтическом искусстве, собственно, нет новых тем: развитие почти каждой темы можно проследить на протяжении целых тысячелетий.

В. Шкловский в «Теории прозы» приводит в качестве примера рассказ Мопассана «Возвращение», который построен на переработке древней темы «муж на свадьбе жены» и рассчитан на читателя, знакомого с этой темой из иных источников. Подобным же образом в поэтическом искусстве обстоит дело, напр., с метрической основой: всякое поэтическое искусство имеет определенный репертуар традиционных схем стиха, которые в результате многолетнего употребления обрели устойчивую ритмическую (а не только метрическую) организацию и смысловую окраску, обусловленные влиянием поэтических жанров, в которых эти схемы использовались. Да и сами поэтические жанры можно охарактеризовать как всего лишь нормированные комплексы определенных формообразующих средств. Всем этим, разумеется, вовсе не сказано, что художник не может варьировать традиционные нормы и каноны; наоборот, они нарушаются очень часто (напр., современная теория поэтических жанров основывается на сознании того, что развитие жанров заключается в постоянном нарушении жанровой нормы), и эти нарушения ощущаются как намеренный художественный прием.

Кажущееся ограничение, таким образом, является в сущности обогащением художественных возможностей — кино же до недавнего времени почти не имело, да и до сих пор имеет мало действительно отчетливых норм и канонов. Поэтому работники кино ищут норму. Но если произнесено слово «норма», в голову сразу же приходит мысль об эстетике, которая считалась, а иногда и поныне считается нормативной наукой. Однако нельзя требовать от современной эстетики, отказавшейся от метафизического понятия «прекрасное», в какую бы форму оно ни было облачено, и рассматривающей художественную структуру как факт развития, чтобы она проявляла честолюбивое желание определять, что должно и что не должно быть. Норма может быть лишь продуктом развития самого искусства, окаменевшим оттиском динамического процесса. Если эстетика не может быть логикой искусства, выносящей решение о правильности и неправильности, то всё же она может быть чем-то иным — его гносеологией. Дело в том, что всякое искусство обладает определенными основополагающими возможностями, заданными характером материала и способом, с помощью которого искусство овладевает этим материалом. Эти возможности в то же время равнозначны ограничениям, но не нормативным, в том смысле, какой придавали им, напр., Лессинг и Семпер, считавшие, что искусство не имеет права преступать свои границы, а фактическим, ибо определенное искусство не перестанет быть самим собой даже в том случае, если оно разольется по территории другого искусства. «*Studio faciunt idem, non est idem*»<sup>1</sup> И поэтому, например,

<sup>1</sup> Если двое делают одно и то же, то это уже не есть то же (лат.) [прим. перев.].

убыстряющееся движение в кино мы воспринимаем как деформацию временной деятельности, между тем как в театре мы ощущали бы ускорение жестикуляции актера как деформацию актерской личности, ибо драматическое время и время в кино гносеологически различны.

Переход границ между искусствами — явление в истории искусства весьма частое; в частности, поэтический символизм многократно сам себя характеризовал как *музыку* слова, сюрреалистическая живопись, работая с поэтическими тропами (с «перенесением» значения), присваивает себе название *поэзии*; впрочем, всё это лишь ответные посещения в отплату за визиты, которые поэтическое искусство нанесло живописи в период так называемой описательной поэзии (XVIII век) и в эпоху «Парнаса» (XIX век). Значение подобного перехода границ для развития искусства заключается в том, что каждый вид искусства учится по-новому ощущать свои формообразующие средства и видеть свой материал с необычной стороны; но при этом данный вид искусства всегда остается самим собой, не сливается с соседним видом искусства, а лишь таким же способом достигает иного эффекта или иным способом достигает такого же эффекта. Однако для того, чтобы сближение с другим искусством вошло в динамический ряд искусства, которое стремится к сближению, необходимо соблюсти одно условие: соответствующий динамический ряд и соответствующая традиция должны уже существовать. Основная предпосылка этого — уверенность в обращении с материалом (что отнюдь не означает слепого подчинения материалу). Кино находилось в интимных отношениях с несколькими видами искусства: с драмой, с эпическим поэтическим искусством, с живописью, с музыкой. Но было это в ту пору, когда оно еще полностью не владело своим материалом, и поэтому речь шла скорее о поисках опоры, чем о закономерном развитии. Стремление к овладению материалом связано с тенденцией к чистой кинематографичности. Это начало закономерного развития; со временем, несомненно, настанут периоды нового сближения с другими видами искусства, но уже как этапы развития. В теории стремлению к чистому кино соответствует гносеологическое изучение условий, данных материалом. Этим должна заняться эстетика кино: ее задача не в установлении нормы, а в усилении преднамеренности развития посредством обнаружения его внутренних предпосылок. И наше исследование — это набросок одной из глав гносеологии кино; речь пойдет о гносеологии кинематографического пространства.

## II.

Кинематографическое пространство, особенно в начальный период существования кино, подменялось драматическим про-

странством. Но эта подмена не соответствует действительности даже в том случае, если бы аппарат, не меняя места, как этого требует характер театрального пространства (*Zich, Estetika dramatického umění*), просто фотографировал всё происходящее на театральной сцене. Театральное пространство трехмерно, и движутся в нем трехмерные люди. Этого уже нельзя сказать о кино, в котором также имеется возможность движения, но движение это спроецировано на двухмерную плоскость и в иллюзорное пространство. И отношение актера к пространству в кино, как было уже неоднократно констатировано, совершенно иное, чем в театре. Театральный актер — живая и единая личность, четко отделенная от неживого окружения (сцена и ее наполнение), между тем как на экране последовательные изображения актера (в отдельных случаях лишь частичные) представляют собой всего-навсего компоненты общего проецируемого изображения, точно так же, как, напр., в живописи. Поэтому русские теоретики кино ввели для актера кино наименование «натурщик», т. е. модель, в которой передано его положение, аналогичное живописной модели. (В кинематографической практике существуют, разумеется, оттенки: актерская индивидуальность может в фильме подчеркиваться или, наоборот, подавляться, ср. различие между фильмами Чаплина и русскими фильмами).

Каково же отношение между кинематографическим пространством и иллюзорным пространством в живописи? Ясно, что такое пространство действительно существует в кино и достигается всеми средствами живописной иллюзорности (мы оставляем здесь без внимания более глубокие основополагающие различия между перспективой как формообразующим средством живописи и перспективой в фотографии). Эта иллюзорность может быть значительно усилена некоторыми средствами, но большей частью эти средства доступны и живописи. Одно из них заключается в диаметрально переосмыслении обычного понимания глубины иллюзорного пространства: вместо того, чтобы, как принято, вести взгляд зрителя в глубину картины, его ведут из глубины картины; этим средством щедро пользовалась, напр., барочная живопись; в кино этой цели служит, в частности, направление жеста (человек, стоящий на первом плане кадра, наводит на публику револьвер) или направление движения (поезд выходит как бы перпендикулярно плоскости экрана). Другой способ усиления пространственной иллюзии — взгляд снизу или сверху, напр., взгляд с верхнего этажа глубоко вниз, во двор; в таких случаях иллюзия усиливается актуализацией положения осей глаз: в действительности оно горизонтальное (у зрителя, смотрящего на картину), картина же предполагает почти вертикальное. Оба эти средства кино разделяет с живописью. Следующая возможность такова: аппарат при съемке расположен на какой-то подвижной площадке, и объектив на-

правлен вперед; при этом движение происходит по улице или аллее, короче говоря, по пути, с двух сторон ограниченном двумя непрерывными рядами предметов. На экране же мы не видим подвижную площадку, а видим только улицу (дорогу), ведущую в глубину картины, но вместе с тем быстро убегающую в обратном направлении, из глубины кадра. Поскольку речь идет о движении, то может показаться, что перед нами специфически кинематографическое средство, но, собственно, это лишь вариант первого из упомянутых нами случаев (изменение понимания глубины пространства), который в других своих вариациях вполне доступен живописи.

Таким образом, основой кинематографического пространства является иллюзорное пространство картины. Однако наряду с этим или скорее сверх этого искусство кино имеет в своем распоряжении еще одну форму пространства, недоступную другим видам искусства. Это пространство дано техникой раскадрировки. Дело в том, что при смене кадра — постепенной или неожиданной — всегда изменяется и направленность объектива или расположение в пространстве всего аппарата. И это пространственное перемещение сопровождается в сознании зрителя особым ощущением, которое уже многократно было описано как иллюзорное перемещение самого зрителя. Так, Рене Клер пишет: «Зритель, который издали смотрит на какую-нибудь автомобильную гонку, неожиданно оказывается под огромными колесами одной из машин, следит за тахометром, берет в руки руль. Он становится актером и ловит взглядом деревья, падающие как подкошенные на поворотах». — Эта подача пространства «изнутри» — прием специфически кинематографический; лишь открытие кадра привело к тому, что фильм перестал быть ожившей картиной. Техника монтажа в свою очередь воздействовала и на самое технику съемки. Во-первых, монтаж обратил внимание оператора на интересную возможность взгляда снизу и сверху при обхождении предмета со всех сторон, во-вторых, и это главное, монтаж создал технику детали. Изобразительное воздействие детали заключается в необыкновенном приближении вещи к зрителю (Эпштейн говорит об этом: «Я поворачивал голову направо и видел лишь квадратный корень из жеста, но поворачивал ее налево — и этот жест был уже возведен в восьмую степень»), пространственное же ее воздействие определяется впечатлением, что мы видим часть картины, которая кажется нам отрезком трехмерного пространства, ощущаемого нами перед картиной и по сторонам ее. Представим себе, напр., руку, изображенную как деталь, — где находится человек, которому принадлежит эта рука? В пространстве, вне картины. Или вообразим картину: на столе лежит револьвер. Она вызывает ожидание, что каждую минуту может появиться рука, которая возьмет его; и эта рука вынырнет из пространства, лежащего вне

картины, — именно в это пространство помещаем мы руку, предчувствуя ее существование. Наконец еще один пример: два человека дерутся, катаясь по земле, — недалеко от них лежит нож; сцена показана нам так, что мы попеременно видим дерущуюся пару и нож как деталь. Каждый раз, когда в поле нашего зрения появляется нож, возникает напряженное ожидание: когда же за ним протянется рука? Когда рука в детальном изображении, наконец, появится, — новое напряженное ожидание: кто из этих двоих овладел ножом? Лишь там, где мы интенсивно сознаем существование пространства вне картины, можно говорить о динамической детали; иначе бы речь шла о статическом отрезке нормального поля зрения. Разумеется, нужно напомнить, что сознание «картинности» при восприятии детали не исчезает; размеры детали мы не переносим поэтому в пространство вне картины, и увеличенная рука не кажется нам рукой великана.

В монтаже кинематографическое пространство дано последовательно, чередованием картин, мы ощущаем его при переходе от картины к картине. Однако звуковое кино открыло возможность симультанной подачи кинематографического пространства. Представим себе — ситуация, в современном кино уже совершенно обычная, — что мы видим картину и одновременно слышим звук, источник которого нам приходится, однако, помещать не в картину, а куда-то вне ее; напр., мы видим лицо человека и слышим речь, которая произносится не человеком на экране, а кем-то другим; или: на экране убегает от нас улица, которую мы видим с движущегося транспортного средства, остающегося, однако, скрытым, и при этом слышим топот лошадей, впряженных в повозку, и т. д. Так возникает ощущение пространства «между» изображением и звуком.

Пришло время задать вопрос о сущности этого специфического кинематографического пространства и его отношении к пространству в живописной картине. Мы назвали три средства, которыми это кинематографическое пространство создается: изменение кадра, деталь, нахождение звука вне изображения. Оттолкнемся от того из них, который является основным, без которого кинематографическое пространство вообще не существует, — от кадра. Представим себе какую угодно сцену, разыгрывающуюся в определенном пространстве (напр., в каком-нибудь помещении). Это пространство вовсе не обязательно должно быть изображено целиком, представление о нем может быть нам дано лишь намеками, последовательностью частичных кадров. Мы и в этом случае будем чувствовать его единство, иными словами, будем ощущать отдельные иллюзорные изображения пространства, последовательно возникающие на плоскости экрана, как изображения отдельных участков единого трехмерного пространства. Что дает нам это ощущение общего единства про-



странства? Чтобы ответить на этот вопрос, вспомним о таком смысловом целом, как предложение в языке. Предложение складывается из слов, ни одно из которых не содержит его общего смысла. Он открывается нам полностью, лишь когда мы выслушаем предложение до конца. Тем не менее уже в ту минуту, когда мы слышим первое слово, мы оцениваем его значение применительно к потенциальному смыслу предложения, составной частью которого оно станет. Смысл, значение всего предложения, таким образом, не содержится ни в одном из его слов, но присутствует потенциально в сознании говорящего и слушающего при каждом из этих слов от первого до последнего. Причем от начала до конца предложения мы можем проследить постепенное развитие его смысла. Всё это можно повторить и применительно к кинематографическому пространству: оно полностью не дается ни одним из изображений, но каждое изображение сопровождается сознанием единства общего пространства, и представление об этом пространстве обретает определенность в последовательной смене изображений. Можно поэтому предположить, что специфически кинематографическое пространство, не являющееся ни действительным, ни иллюзорным, представляет собой пространство-значение. Иллюзорные пространственные отрезки, демонстрируемые последовательными изображениями, суть его частичные знаки, сумма которых «означает» пространство в целом. Смысловой характер кинематографического пространства можно, впрочем, проиллюстрировать и конкретным примером. Тынянов в работе о поэтике кино приводит два таких кадра: 1. луг, по которому пробегает стадо свиней, 2. тот же луг, истоптанный, но уже без стада, по нему проходит человек. Тынянов видит здесь пример кинематографического сравнения: человек — свинья. Если мы представим себе обе эти сцены в одном кадре (чем будет устранено вмешательство специфического кинематографического пространства), то обнаружим, что сознание смысловой связи между двумя этими сценами уступит место сознанию их простой временной последовательности. Кинематографическое пространство функционирует, следовательно, только при смене кадра, причем как смысловой фактор. Далее известна смысловая энергия детали, одного из средств, создающих кинематографическое пространство. Ж. Эпштейн говорит об этом: «Вторая сила кинематографа — это его анимизм. В театре неподвижная вещь, напр., револьвер, — только предмет реквизита. Но кино обладает возможностью увеличения. Браунинг, медленно вытаскиваемый рукой из приоткрытого ящика стола... вдруг оживает. Становится символом тысячи возможностей». — Эта многозначность детали обусловлена как раз тем, что пространство, куда револьвер будет нацелен и выстрелит, в момент демонстрации детали является предчув-

ствуемым пространством-значением, именно и скрывающим «тысячу возможностей».

В силу своего смыслового характера кинематографическое пространство значительно ближе пространству в поэтическом искусстве, чем театральному пространству. И в поэтическом искусстве пространство — это значение; да и чем иным оно может быть, если передано словом? Многие эпические фразы, без изменения своей конструкции, могут быть транскрибированы в кинематографическое пространство. Возьмем в качестве примера такую: «Сначала их движения нарочито замедлены, потом они быстро обнимаются, резко выхватывают ножи и с поднятым оружием бросаются вперед». Эта фраза с характерным для нее настоящим временем глагола могла бы служить в романе выражением напряженного момента действия; на самом деле она взята из киносценария Деллюка «Испанский праздник» и раскадрована следующим образом:

кадр 174 — Договорились. Сначала их движения нарочито замедлены, потом они быстро обнимаются, резко выхватывают

кадр 175 — ножи

кадр 176 — и с поднятым оружием бросаются вперед...

Нужно также напомнить, что эпическое поэтическое искусство имеет в своем распоряжении и отнюдь не только с недавнего времени некоторые средства изображения пространства, сходные со средствами киноискусства, в особенности деталь и панораму (плавный переход от кадра к кадру). В доказательство приведу несколько традиционных стилистических клише: «Мой взгляд опустился на...», «Я остановил свой взгляд на...» — детали; «Х. окинул взглядом комнату: справа от дверей стояла этажерка, рядом с ней шкаф...» — панорама; «Тут стояли двое и оживленно разговаривали, там еще целая группа людей, которые..., в другом месте несколько человек куда-то спешило...» — быстрая смена кадра. Для показа близости поэтической и кинематографической трактовки пространства поучительно сравнение кино с иллюстрацией. Напоминаю одно обстоятельство: определенные направления в искусстве иллюстрации, имеющие пристрастие к маргиналиям в тексте, очень часто прибегают к детали. Так поступает, напр., иллюстратор Чеха Олива. Когда в тексте Чеха говорится о том, что пан Бручек чиркал спичку за спичкой, на полях рядом с набором появляется иллюстрация — приоткрытый коробок, из которого выпало несколько спичек. Это деталь, но не совсем такая, как в фильме, поскольку отсутствует стандартная рамка; дело в том, что настоящая кинематографическая деталь занимает на экране такое же пространство, как, напр., сцена, снятая общим планом; поэтому об эквивалентности иллюстрации с фильмом (за исключением движения) можно было бы говорить лишь в том случае,

если бы все иллюстрации данного произведения — как детали, так и развернутые изображения — занимали целиком всю страницу. Олива же, наоборот, последовательно избегает какого-либо пространственного мерила своих иллюстраций, и его рисунки без рамок заходят выступами в текст и расплываются по плоскости страницы. Как раз в этом его техника отражает особенности поэтического пространства, до такой степени представляющего собой значение, что оно не имеет размеров; это связано с тем, что знаком поэтического пространства является слово, тогда как знак кинематографического пространства — кадр: кинематографическое пространство обладает, таким образом, размерами по крайней мере в своих знаковых проявлениях (в собственном же смысле слова кинематографическое пространство-значение, как мы видели на примере детали, также, разумеется, не знает размеров). Итак, при значительной родственности поэтического и кинематографического пространства их различает лишь большая мера чистой значимости в поэтическом искусстве; с этим связано и то, что в отличие от кино, где пространство всегда и неизбежно присутствует, в поэтическом искусстве от него можно абстрагироваться. Кроме того, поэтическое пространство обладает всей резюмирующей силой слова. Отсюда невозможность механического перенесения поэтического описания в кино; наглядно это выразил Г. Бофа: «Поэт написал, что лошадь везла фиакр рысью. Режиссер нам этот эпизод покажет — перед нами возникнет настоящий фиакр, на нем будет красоваться кучер в белом цилиндре, лошадь которого на протяжении нескольких метров пленки будет бежать рысью. Нам не предоставят возможности всё это вообразить, зрителю здесь дают премию за лень».

До сих пор мы рассуждали так, как будто общее пространство, возникающее в результате последовательной связи кадров, в каждом фильме одно и всегда остается неизменным. Но нужно считаться также с тем, что пространство на протяжении того же самого фильма может изменяться и даже многократно. Такое изменение ввиду смыслового характера этого пространства всякий раз означает переход от одной смысловой связи к другой. Перемена места действия — это нечто совсем иное, чем переход от кадра к кадру в том же пространстве. Переход от кадра к кадру даже в том случае, если между ними резкая грань, не является нарушением непрерывной последовательности, между тем как смена места действия (смена пространства в целом) таким нарушением является. Поэтому нужно уделить внимание изменениям места действия. Они могут происходить несколькими способами: скачком, постепенным сдвигом или «перекидыванием моста». В первом случае (скачок) последний кадр предшествующего места действия и первый кадр последующего просто монтируются один за другим; это значительное нарушение пространственной связи, крайним следствием которого бывает полная

дезориентация; поэтому естественно, что этот вид перехода отягчен значением (семантизирован), так, он может означать сильное резюмирование действия. Во втором случае (сдвиг) между обоими местами действия будет вложено постепенное затемнение, а потом вновь будет дано полное освещение, или последний кадр первого места действия будет вмонтирован в начальный кадр второго места действия. Каждый из этих приемов имеет свое специфическое значение: затемнение может означать, напр., что следующие друг за другом сцены разделяют время; когда кадры перемежаются, это может означать, в частности, сон, видение, воспоминание; разумеется, и в том и в другом случае существуют и многие иные значения. Наконец в третьем случае («перекидывание моста») переход осуществляется каким-либо чисто смысловым способом, напр., при помощи кинематографической метафоры (движение, изображенное в одном месте действия, повторяется с иным значением в следующем месте действия, допустим, мы видим, как мальчики подбрасывают в воздух своего любимого жожака, — потом перемена места действия... и совершенно аналогичное движение, но это уже выбрасывают выкопанную землю) или при помощи анаколуфа («нарушения связи»: жест постового, означающий «путь открыт», — потом перемена места действия... мы видим, как ползет вверх, словно бы по знаку, данному постовым, железная штора магазина). Нужно еще добавить, что звуковое кино увеличило число возможностей перехода; во-первых, оно создало предпосылки для новых вариантов перехода с помощью «перекидывания моста» (звук, фигурирующий в каком-то месте действия, повторяется в другом месте действия с иным значением); во-вторых, оно позволяет осуществлять соединение мест действия с помощью речи (в одной сцене намечается на то, что действующие лица пойдут в театр, в следующей же сцене, даваемой без оптического перехода, мы видим театральный зал). Каждый из названных нами способов перехода имеет свой особый характер, каждый используется в различных конкретных случаях в соответствии со смыслом структуры данного кинематографического произведения. В целом можно сказать только, что чем больше кино приближается к собственной сущности, тем более последовательно основными способами перехода становятся постепенный сдвиг или «перекидывание моста». Изобретение же звукового кино послужило началом нового этапа: пока кино имело дело с титрами, между ними всегда был возможен переход скачком, поэтому он не ощущался как нечто исключительное и в тех местах, где титров не было; с тех пор, как титры исчезли, ощущение непрерывности пространства усилилось. Теперь даже переход от одного места действия к другому не изъят из общего характера кинематографического пространства: последовательное развитие проявляет при нем тенденцию к непрерывности.

Последовательность кинематографического пространства, идет ли речь о смене кадра или места действия, разумеется, не сводится автоматически к плавному течению, наоборот, динамику развития пространства создает напряжение, возникающее при этих изменениях. Дело в том, что в подобных местах фильма от зрителя требуется определенное усилие, чтобы понять пространственно-смысловую связь между двумя соседними картинками. Мера этого напряжения изменяется от случая к случаю, но может достигнуть такой интенсивности, что сама по себе способна стать носителем динамики целого фильма, особенно если в нем будут использованы частные переходы от одного места действия к другому, которые более динамичны и резко бросаются в глаза, чем переходы между кадрами. В качестве примера фильма, построенного на этом специфически кинематографическом напряжении, назовем фильм Вертова «Человек с киноаппаратом», где тема почти полностью приглушена и может быть выражена в одном-единственном титре: городские улицы днем.

Но это исключительный случай. Обычно тема в фильме есть, причем тема, раскрывающаяся в действии. Если мы зададим вопрос о сущности этой темы, то увидим, так же как было с кинематографическим пространством, что речь здесь идет об определенном значении: хотя «модели» кино — конкретные люди и объективно существующие вещи (актеры и декорации), тем не менее само действие было кем-то (сценаристом) предусмотрено и при съемке и монтаже сконструировано (режиссером) так, чтобы зрители определенным образом понимали и толковали его. Эти обстоятельства превращают действие в значение. Сходство кинематографического действия с кинематографическим пространством-значением простирается, однако, еще дальше: и кинематографическое действие (так же как эпическое действие) есть значение, осуществляемое последовательно, иными словами, действие дано не только качеством мотивов, но и их последовательностью; если изменится последовательность мотивов, тем самым изменится и действие. В доказательство процитирую заметку из газеты:

«Это было несколько лет тому назад в Швеции. Цензура запретила тогда демонстрацию... русского фильма «Броненосец Потемкин». Как известно, фильм начинается сценой, рисующей плохое обращение с матросами, после чего недовольные должны быть расстреляны, но матросы поднимают бунт, и на корабле начинается восстание. Бои идут и в городе. Одесса 1905 года! Появляется флотилия военных кораблей, но позволяет восставшим уплыть. Это действие фильма показалось цензуре слишком революционным, и тогда компания, эксплуатировавшая фильм, вновь представила его в цензуру. Ни в изображении, ни в титрах ничего не изменилось. Фильм был лишь перемонтирован, и последовательность сцен стала другой. И вот — результат. Перерабо-

танный таким образом фильм начинается с середины. Восстанием! (то есть после сцены прерванной казни). — Одесса 1905 года! Появляется русская флотилия, чем первоначально кончался фильм, но сразу вслед за этим демонстрируется первая часть фильма: после бунта матросы выстроены в ряд, связаны, и на них направлены дула винтовок. Фильм кончается!»

Если действие есть значение и к тому же значение, раскрывающееся последовательно, в фильме, имеющем сюжетное действие, окажутся два последовательных смысловых ряда, развертывающихся одновременно, но отнюдь не параллельно, на всем его протяжении: пространство и действие. Взаимное их отношение ощутимо независимо от того, принимает ли его во внимание режиссер или не принимает. Если с этим взаимоотношением обращаются как с ценностью, художественное использование его подчинено в каждом конкретном случае структуре данного фильма. Обобщенно можно сказать лишь следующее: из этих двух смысловых рядов в качестве основного ощущается действие, между тем как последовательно развертываемое пространство выступает как дифференцирующий фактор. Это связано с тем, что в конечном счете пространство предопределяется действием; мы, однако, вовсе не хотим сказать, что такая иерархия не может быть нарушена подчинением действия пространству, мы говорим лишь, что подобное нарушение ощущается как преднамеренная деформация. Полное осуществление такого переворота весьма возможно, ибо им не нарушается, а скорее подкрепляется специфика кино; примером может служить уже упоминавшийся «Человек с киноаппаратом». Противоположная крайность — вытеснение последовательно развертываемого пространства действием; но полное осуществление этой возможности означало бы аннулирование специфического кинематографического пространства неподвижностью снимающего аппарата. Осталось бы лишь пространство картины как тень реального пространства, в котором при съемке совершалось действие; вот почему случаи такого радикального нарушения специфики кино чаще всего встречаются в начальной стадии развития этого вида искусства. Между обеими вышеупомянутыми крайностями — богатая шкала возможностей. Разумеется, общие правила, которыми можно было бы руководствоваться при выборе, нельзя сформулировать теоретически, поскольку выбор этот определяет не только характер избранного действия, но и замысел режиссера. Не подвергаясь опасности впасть в догматизм, позволительно сказать лишь, что чем слабее внутренняя мотивировка действия (то есть в чем большей степени мы имеем дело лишь с временной и причинной связью), тем легче в нем может проявиться динамика пространства; разумеется, это не означает, что нельзя было бы попытаться соединить сильную мотивировку действия с сильной динамизацией пространства. Впрочем, динамизация простран-

ства в кино, как мы видели, вещь далеко не простая: одним образом функционируют в структуре фильма кадры, другим — перемены места действия. Поэтому можно различать действие, легко согласующееся с резкими перебоями между кадрами (это такие виды действия, где мотивировка перенесена во внутренний мир персонажей, так что необычные переходы от кадра к кадру могут быть восприняты как сдвиг угла зрения самих действующих лиц), и действие, легко приспособляющееся к частым переменам места (это такие виды действия, которые основаны на внешнем поведении персонажей). Но и здесь мы не выдвигаем требования, а лишь указываем путь наименьшего сопротивления; несомненно, в каких-то конкретных случаях может быть избран и путь наибольшего сопротивления.

Всё, что в этой работе было сказано о гносеологических предпосылках кинематографического пространства, претендует на весьма ограниченную значимость: уже завтра переворот в области машинной техники может создать для развития этого искусства новые и совершенно непредвиденные предпосылки.

## SISUKORD

J. M. Meletinski. Tlinkiidi müütide semantiline struktuur . . . . .	3
A. J. Gurevitš. Saaga ja tõde . . . . .	22
J. M. Lotman, Z. G. Mints. Kirjandus ja mütoloogia . . . . .	35
V. M. Živov. Jumalavallatu luule XVIII saj. lõpu — XIX saj. alguse vene kultuuri süsteemis . . . . .	56
J. M. Lotman. Paar sõna V. M. Živovi artiklist . . . . .	92
J. Mukařovski. Artiklid filmikunstist: I. Näitleja individuaalsuse struktuurse analüüsi katse filmis (Chaplin «Suurlinna tuledes») II. Filmiesthetika küsimusest . . . . .	98 104

## CONTENTS

E. M. Meletinski. Semantic structure of Tlinkits myths . . . . .	3
A. J. Gurevich. Saga and truth . . . . .	22
J. M. Lotman and Z. G. Mints. Literature and mythology . . . . .	35
V. M. Zhivov. Blasphemous poetry within the system of Russian culture of the late 18-th and early 19-th centuries . . . . .	56
J. M. Lotman. A few words about V. M. Zhivov's article . . . . .	92
J. Mukařowski. Two articles about the cinema . . . . .	98



## СОДЕРЖАНИЕ

О. М. Мелетинский. Семантическая структура тлинкитских мифов о вороне . . . . .	3
А. Я. Гуревич. Сага и истина . . . . .	22
Ю. М. Лотман, З. Г. Минц. Литература и мифология . . . . .	35
В. М. Живов. Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX века . . . . .	56
Ю. М. Лотман. Несколько слов о статье В. М. Живова . . . . .	92
Я. Мукаржовский. Статьи о кино: I. Опыт структурного анализа актерской индивидуальности (Чаплин в «Огнях большого города»)	98
II. К вопросу об эстетике кино . . . . .	104

Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 546. Семнотика культуры. Труды по знаковым системам XIII. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18.

Ответственный редактор Ю. М. Лотман. Корректор Н. Н. Чикалова. Сдано в набор 10. 05. 1979. Подписано к печати 4. 11. 1980. МВ 09663. Формат 60×90/16. Гарнитура шрифта литературная. Высокая печать. Учетно-издательских листов 8,3. Печатных листов 7,5. Тираж 1000 экз. Заказ 1923. Цена 1 руб. 20 коп. Типография им. Х. Хейдеманна, 202400 Тарту, ул. Юликооли 17/19. III

**Цена 1 руб. 20 коп.**